

ادبیاتِ ششما

محمد حسن

ادبیاتِ شناسی

(تدریس اردو کے بارے میں ایک کتاب)

محمد حسن



ترقی اردو بیورو نئی دہلی

Adbiyat Shanshi

by

Dr. Mohd. Hasan

سند اشاعت جنوری، مارچ - 1989 شک 19 10

© ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

پہلا ایڈیشن، 2000

قیمت 12/50

سلسلہ مطبوعات ترقی اردو بیورو 601

ناشر: ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک 8 آر کے پورم نئی دہلی - 110066

طابع: سپر پرنٹرز سادھو اتار کلی، دہلی 5

پیش لفظ

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لیے ترقی اردو بیورو (بورڈ) قائم کیا گیا۔ اردو کے لیے کام کرنے والا یہ ملک کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو دودھائیوں سے مسلسل مختلف جہات میں اپنے خاص خاص منصوبوں کے ذریعہ سرگرم عمل ہے۔ اس ادارہ سے مختلف جدید اور مشرقی علوم پر مشتمل کتابیں خاصے تعداد میں سماجی ترقی، معاشی حصول، عصری تعلیمی اور معاشرہ کی دوسری ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے شائع کی گئی ہیں جن میں اردو کے کئی ادبی شاہکار، بنیادی متن، قلمی اور مطبوعہ کتابوں کی وضاحتی فہرستیں، تکنیکی اور سائنسی علوم کی کتابیں، بچوں کی کتابیں، جغرافیہ، تاریخ، سماجیات، سیاسیات، تجارت، زراعت، لسانیات، قانون، طب اور علوم کے کئی دوسرے شعبوں سے متعلق کتابیں شامل ہیں۔ بیورو کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی افادیت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ مختصر عرصہ میں بعض کتابوں کے دوسرے تیسرے ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی اردو بیورو نے اپنے منصوبوں میں کتابوں کی اشاعت کو خاص اہمیت دی ہے۔ کیوں کہ کتابیں علم کا سرچشمہ رہی ہیں اور بغیر علم کے انسانی تہذیب کے ارتقاء کی تاریخ مکمل نہیں تصور کی جاتی۔ جدید معاشرے میں کتابوں کی اہمیت مسلم ہے۔ بیورو کے اشاعتی منصوبہ میں اردو انسائیکلو پیڈیا، ذول لسانی اور اردو۔ اردو لغات بھی شامل ہیں۔

ہمارے قارئین کا خیال ہے کہ بیورو کی کتابوں کا معیار اعلیٰ پایے کا ہوتا ہے اور وہ ان کی ضرورتوں کو کامیابی کے ساتھ پورا کر رہی ہیں۔ قارئین کی سہولتوں کا مزید خیال کرتے ہوئے کتابوں کی قیمت بہت کم رکھی جاتی ہے تاکہ کتاب زیادہ سے زیادہ ہاتھوں تک پہنچے اور وہ اس بیش بہا علمی خزانہ سے زیادہ سے زیادہ مستفید اور مستفیض ہو سکیں۔

یہ کتاب بھی بیورو کے اشاعتی پروگرام کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے کہ آپ کے علمی ادبی ذوق کے تسکین کا باعث بنے گی اور آپ کی ضرورت کو پورا کرے گی۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم
ڈائریکٹر ترقی اردو بیورو

انتساب

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کو
زندہ رکھنے والوں کے نام

بوادی کہ درآں خضر اعصا خفتست
بسینہ می سپرم رہ، اگرچہ پا خفتست
(غالب)

محمد حسن

فہرست عنوانات

	1. دیباچہ	
9	نصاب	2. پہلا باب :
29	تدریس اردو مقاصد اور طریق کار	3. دوسرا باب :
41	جمالیات کا پہلا سبق	4. تیسرا باب :
43	نظم کی تدریس	5. چوتھا باب :
75	غزل کی تدریس	6. پانچواں باب :
107	افسانوی ادب کی تدریس	7. چھٹا باب :
133	ڈرامے کی تدریس	8. ساتواں باب :
155	نثر کی تدریس	9. آٹھواں باب :
163	تنقید کی تدریس	10. نواں باب :
181	تاریخ ادب کی تدریس	11. دسواں باب :

دیباچہ

زیر نظر تصنیف اردو ادب کے اساتذہ کی نذر ہے۔ اردو پڑھانے کی مختلف سطحیں اور مختلف مرحلے ہیں۔ اس کتاب کا موضوع بی اے اور ایم اے کی سطح پر اردو ادب کی تدریس کا مقاصد اور طریقہ کار ہے بیسویں صدی میں ادب کی تعلیم کے دو بنیادی مقاصد کو یہاں پیش نظر رکھا گیا ہے۔ ادب کی پرکھ کا شعور اور ادب کے ذریعے سے اظہار و ترسیل کی تعلیم۔ سائنس اور تکنالوجی خواہ کتنے ہی ترقی کیوں نہ کریں انسان جمالیاتی کیف اور اظہار و ترسیل سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اگر منہ میں زبان ہونے پر سبھی وہ دل کی بات موثر ڈھنگ پر کہنے پر قادر نہ ہو تو اس کی محرومی کا اندازہ لگانا مشکل ہے اور اظہار کی یہ صلاحیت جس قدر خوبی کے ساتھ ادب سے حاصل ہوتی ہے اس طرح کسی دوسرے ذریعے سے سیکھی اور سکھائی نہیں جاسکتی۔

ادب کی مختلف اصناف ہیں اور جمالیاتی کیفیت مشترک ہونے کے باوجود سب کے آئین اور آداب، رنگ اور ڈھنگ مختلف ہیں اس لئے اس کتاب میں ہر ادبی صنف کو اپنے طور پر سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوشش سکے بند اور بندھے انداز میں نہیں کی جاسکتی۔ ادب کی اپنی جمہوریت ہے اور اس جمہوریت کے اندر رہ کر ہر استاد کو اپنے طور پر نہ صرف ادب کی تفہیم کے نئے تجربے کرنے کا حق حاصل ہے بلکہ ادب کی تعلیم میں بھی نئی راہیں نکالنے کا بھی حق

ہے اس لحاظ سے زیر نظر کتاب کے سب ہی اسباق محض ایک عمومی خاکے
سے زیادہ نہیں ہیں جن میں رنگ آمیزی ہر استاد اپنے طور پر کرے گا۔ اور ان
اسباق کو اسی مقصد سے پیش کیا جا رہا ہے۔

محمد حسن

پروفیسر اردو

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی 110067

28 فروری 1985

پہلا باب

اردو میں اعلیٰ تعلیم کا انصاب

تعلیم سے ہمیشہ روشنی کو تیز سے تیز تر کرنے کا مطالبہ کیا جاتا رہا ہے تعلیم کبھی بذاتہ مقصد نہیں رہی روشنی کا ذریعہ رہی ہے اور روشنی کے معنی ہر سماج نے اپنی ضرورت اور بصیرت کے مطابق سمجھے اور سمجھائے ہیں تعلیم کیسی بھی ہو اتنا سبھی مانتے ہیں کہ وہ انسان کو اپنے گرد و پیش سے بہتر طور پر ہم آہنگی کی صلاحیت بخشتی ہے اور ایک بہتر سماج بناتی ہے اور یہ کام جتنے موثر اور کارگر ڈھنگ سے مادری زبان کے ذریعے تعلیم سے ہو سکتا ہے دوسرے ذرائع سے ممکن نہیں اس لحاظ سے مادری زبان کے ذریعے تعلیم ہی کارگر اور موثر تعلیم ہے کہ اس کا ہر نقش جاوداں اور ہر سبق لازوال ہوتا ہے اسی لئے Daniel Webster نے کہا تھا:

”سنگ مر مر پر لکھے وہ گھس جائے گا“

تانبے پر لکھے وقت اسے مٹا دے گا

مندرا اور مسجد بنائیے ٹوٹ پھوٹ کر خاک میں مل جائیں گے

مگر انسانوں کے غیر فانی ذہنوں پر لکھے

اور ان میں اعلیٰ اصول پیوست کر دیجئے

تو ان تختیوں کی تحریر وقت بھی نہیں مٹا سکے گا

اور ابد تک ان کو روشن کرتی رہے گی“

تعلیم کے اس اعلیٰ مثالی رخ پر غور کرنے کی فرصت کم ہے آج کم سے کم ہمارے ملک میں تعلیم روزگار کا پاسپورٹ بن چکی ہے تعلیم مہنگی ہے اور زر کے علاوہ وقت کا بھی صرفہ بہت ہے اس لئے شخصیت کی تعمیر سے کہیں زیادہ تعلیم حاصل کرنے والے کی نظر میں ملازمت یا روزگار پر لگی ہوئی ہیں لیکن وہ دن کیسا تاریک ہو گا جس دن ہمارے معلم تعلیم کو روزگار کے لئے وقف کر کے اس کے اعلیٰ منصب اور مقصد کو فراموش کرنے پر راضی ہو جائیں گے اس لئے آج کے معلم کے سامنے سب سے بڑا سوال تعلیم کے اعلیٰ مقاصد کو روزگار کے حصول سے ہم آہنگ کرنے کا ہے۔

ظاہر ہے اس سوال کی نوعیت دس جمع 2 جمع 3 کے نئے تعلیمی نظام کے بعد بہت کچھ بدلی ہے اور اس کا اثر ایم اے کے درجات تک پہنچنے والے طلباء پر بھی براہ راست پڑے گا اور اس کے مطابق ایم اے اور ایم فل کی سطحوں پر ہمیں اپنے نصایات پر نئے سرے سے غور کرنا ہو گا دس جمع 2 جمع 3 کے نظام سے دو تعلیمی مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے ایک یہ کہ طالب علم دسویں جماعت تک سب ہی ضروری علوم پڑھتا رہے تاکہ اس کی بنیادی ضروریات پوری ہو جائیں اور وہ کم و بیش آزاد زندگی شروع کرنے کے لئے تیار کیا جاسکے بعد کی جماعتوں میں وہ اپنے ذوق اور پسند کے مطابق یا تو کوئی ضروری پیشہ یا ہنر سیکھ کر اپنی تعلیم مکمل کر سکتا ہے یا اعلیٰ تعلیم کی طرف رخ کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اعلیٰ تعلیم کی سطح میں بھی ہمیں انہیں دونوں سطحوں کا خیال رکھنا ہو گا۔

یہاں ضمنی طور پر یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دس جمع 2 جمع 3 کے مرتبین نے دسویں تک مادری زبان کو ذریعہ تعلیم قرار دیتے وقت اردو تعلیم کی عملی دقتوں پر غور نہیں کیا آج عملاً ملک میں اردو کے ذریعے تمام مضامین پڑھانے والے اسکولوں کی تعداد بہت کم ہے اور ایسے اردو بولنے والوں کے خاص اضلاع میں بھی یہ اسکول یا تو سرے سے ناپید ہیں یا ان کی تعداد بہت ہی نا کافی ہے ایسی صورت میں اردو والے طلباء کے سامنے یہی راستہ باقی رہے گا کہ وہ اپنی مادری زبان ہندی لکھا کر عام اسکولوں میں بھرتی ہو جائیں اور ایسی صورت میں وہ اردو کو مضمون کی حیثیت سے پڑھنے سے بھی محروم ہو جائیں گے کیونکہ دسویں تک صرف ایک ثانوی زبان سکھانے کا انتظام ہے اور وہ زبان عام

طور پر انگریزی ہی ہوگی اس کا امکان ہے کہ اردو کے طلباء پر دس جمع 2 جمع 3 کی شدید ضرب پڑے اور اردو کا پورا نظام تعلیم بہ یک قلم درہم برہم ہو جائے نتیجہ یہ ہوگا کہ اول تو بڈاے میں بھی اردو بولنے والے طلباء کی تعداد بہت کم ہو جائے گی اور دوسرے ایم اے کی سطح تک پہنچنے والے تو شاید ونا درہی ہوں گے۔

اس مسئلے سے قطع نظر ہمیں ایک سوال پر غور کرنا ہوگا ایم اے کی سطح پر ہم اپنے طالب علم کو کیا سکھانا چاہتے ہیں اور کیوں؟

ہمارا مقصد ظاہر ہے۔ ہم اپنے طالب علم کو اس کی مادری زبان کے بہترین ذرائع اظہار سے روشناس کرانا چاہتے ہیں تاکہ وہ اپنی مادری زبان میں تخلیقی اظہار کی یلقت پیدا کر سکیں چونکہ ہماری مادری زبان ہنوز مردہ نہیں ہے اور زمانے کے ساتھ ترقی پذیر ہے اس لئے ہم ایم اے کی سطح پر بھی اردو کو محض تاریخ و تحقیق تک محدود نہیں کر سکتے ہم اسے ماضی نہیں سمجھ سکتے وہ محض تاریخ نہیں ہے لمحی امروز ہے اگر ہم اس بنیادی مفروضے کو تسلیم کر لیں تو ہمیں پورے نصاب تعلیم پر نظر ثانی کرنی ہوگی۔

سب سے پہلے شاید اس کا تعین ضروری ہوگا کہ ہمارے ادبی سرمائے کا کونسا حصہ ایسا ہے جو زندہ اور کارگر ہے جو محض تاریخ کا جزو نہیں ہے اور ہم اپنے ادب کے کون سے حصے کو پڑھا دینے کے بعد یہ اطمینان حاصل کر سکتے ہیں کہ اب ہمارا طالب علم اردو کے ایسے جاندار اور خیال افروز حصے سے واقف ہوگی جو اس کی رگوں میں خون اور ذہن میں بصیرت پیدا کر کے اسے بہتر انسان بنا سکتا ہے۔ اگر ہم شرٹ پڑھا رہے ہیں تو ہمیں اردو نشر کا اپنے طور پر ایک مجموعی جائزہ لے کر طے کرنا ہوگا کہ اردو میں نشر کے بنیادی اسالیب کون سے ہیں اور شرٹ پڑھاتے وقت ہماری کوشش یہ ہوگی کہ ہم اسے اردو نشر کے نمائندہ اسالیب سے روشناس کرا دیں اور اس طرح روشناس کرا دیں کہ وہ اس عظیم الشان ادبی روایت سے جب اور جہاں چاہے کام لے سکے اور ہو سکے تو اپنے تخلیقی اظہار کے ذریعے اس میں اضافہ بھی کر سکے۔ اس صورت میں متن کی طرف ہمارے رویے میں بنیادی تبدیلی ضروری ہوگی۔ ہم نشر کا سبق محض تاریخ کی حیثیت سے نہیں پڑھائیں گے کہ الفاظ کے معنی اور شرننگا کے مفہوم و مطالب کی عقدہ کشائی ہمارا مقصود رہے بلکہ شری آہنگ کے ان رموز و نکات کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہوگی

جو نثری اسلوب کو اس کے لئے موثر اور کارگر ہی نہیں برتنے کے لائق بنا سکیں یا برتنے میں آنے والے اسلوب کی جان کاری میں مدد دے سکیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھیں تو اردو نثر کا پورا نصاب چند اسالیب میں سمٹ آئے گا۔ ملا وجہی کا تخیلی اسلوب جس کی سرحدیں محمد حسین آزاد کے نیرنگ خیال تک پھیل ہوئی ہیں میر آسن کا داستانی اسلوب جس میں سادگی قصہ پن کے روپ میں آئی ہے اور جس کے رشتے نذیر احمد کے ناولوں تک پھیلتے ہیں تیسرا اسلوب وہ ہے جس کا آغاز غالب کے خطوں سے ہوتا ہے اور جس میں منطقی ربط اور سائنسی منقولیت اور استدلال کا اضافہ سرسید احمد خاں اور حالی کے زیر اثر ہوا چوتھا اسلوب وہ ہے جو شبلی سے ہوتا ہوا اتحاد انصاری اور ابوالکلام کے راستے رشید احمد صدیقی کی نثر میں جلوہ دکھاتا ہے یا پھر وہ شفاف کیٹلی نثر ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں ملتی ہے۔ غرض انہی گئے چنے چند اسالیب کو Tool Groups کے طور پر پڑھانے کی ضرورت ہے مجھے اصراف ہے کہ اس میں بہت کچھ چھوٹ گیا ہے مگر یہاں کوشش اردو ادب سے محض واقفیت کی نہیں اس کو رگوں میں دوڑنے پھرنے والے ہو میں تبدیل کرنے کی ہے۔ یہی صورت شاعری کے بارے میں ہوگی اور اس کا نصاب بھی انہی خطوط پر وضع ہوگا فرق صرف اتنا ہوگا کہ نثر پڑھاتے وقت ہمیں نثر میں تخلیقی صلاحیت پیدا کرنے کی کوشش کرنی ہوگی جبکہ شاعری پڑھاتے وقت طالب علم کوشا طرہا نا ہرگز مقصود نہ ہوگا صرف اس کے اندر شعری جمالیات کی جس بیدار کرنا ہمارا مقصد ہوگا۔

تیسرا اہم مضمون ہے ڈراما۔ جسے ابھی تک اردو نصاب میں مناسب مقام نہیں ملا ہے دراصل اردو ڈرامے کے ادبی مرتبے کا تعین جس انداز سے کیا گیا ہے اس کی بنا پر اسے بنظر کم دیکھا جاتا رہا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو میں اعلیٰ ڈرامے بھی اس پائے کے نہیں لکھے گئے جو عالمی معیاروں پر پورے اترتے ہوں ہمارے ڈرامہ نگار قد و قامت میں ہمارے صف اول کے نثر نگاروں اور شاعروں، افسانہ نویسوں اور ناول نگاروں کے مقابلے کے نہیں ہیں چند استثنا آغا حشر اور امتیاز علی تاج کے البتہ ہیں۔ نصاب میں ڈرامے کو تھوڑی بہت جگہ مل بھی گئی اسٹیج البتہ نظر انداز ہو گیا اور اسٹیج ہی کیوں ڈرامے کے الفاظ شعر کی طرح پڑھے جاتے ہیں جبکہ ٹائمک اپنے وسیلہ اظہار کے بغیر ناتمام ہے اگر ڈرامہ نصاب میں شامل ہے تو اسے پورے لوازم کے ساتھ داخل نصاب ہونا چاہیے یعنی یا تو

اسٹیج کرافٹ یا پھر ریڈیاں، ٹیکنک یا پھر ٹیلی ویژن اور فلم کے لوازم کا اس کے ساتھ شامل نصاب ہونا ضروری ہے۔

ہمارے ملک میں تعلیم یافتہ کب خواندہ لوگوں کی تعداد کم ہے اس لئے بولے جانے والے لفظ کی اہمیت چھپے یا لکھے ہوئے لفظ سے کہیں زیادہ ہے یوں بھی آن کی دنیا چھپے ہوئے لفظ سے زیادہ بولے جانے والے لفظ کی دنیا ہے ٹیلی ویژن اور فلم کتابوں سے کہیں زیادہ مقبول اور موثر ہیں اس لئے ہمارے ملک میں کوئی نصاب عام وسائل اظہار کو مکمل طور پر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آج کے ہندوستان میں اردو وسائل اظہار کے تقاضوں کو جس حد تک پورا کرتی ہے اس کی نظیر بہت کم زبانیں پیش کر سکتی ہیں ہم نے ابھی تک اس اہم موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے صرف اتنا کافی نہیں ہے کہ اسٹیج، فلم، ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کی ٹیکنک کو داخل نصاب کیا جائے اور ان کی عملی مشق اور تربیت کو مناسب اہمیت دی جائے اس سے پہلے ضروری ہے کہ ان موضوعات پر ماہرین سے کتابیں لکھوائی جائیں 1، 2، اہم کتابوں کے ترجمے چھاپے جائیں اور اردو کے متعلقہ اساتذہ کی ان موضوعات میں مٹی اور نظری تربیت کا انتظام کیا جائے اور ان مضامین کی تعلیم و تدریس میں ذمہ دار اداروں کے ماہرین کی امداد حاصل کی جائے۔

نصاب کے اس حصے سے نہ صرف تخلیقی اظہار کے عملی وسائل ہم پہنچیں گے بلکہ روزگار کے نئے مواقع بھی دستیاب ہوں گے آج اسٹیج، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن جدید ذرائع وراثت بن چکے ہیں اور ان شعبوں میں روزگار کے مواقع بھی نکل آئے ہیں حقیقت یہ ہے کہ مٹی گنجائش ہے اتنے لوگ نہیں مل رہے ہیں اور ان کے لئے معقول تربیت اور تدریس کے انتظامات خاصے محدود ہیں یہی حال دو اور مضامین کا بھی ہے ایک صحافت کا میدان ہے دوسرا تربیت کا۔ یہاں خطاطی اور کتابت کے ڈپلوما کو بسوں کا ڈپلوما بے عمل نہ ہو ۵۔ نو آئی آئی اور پولی ٹیکنک میں یاد س جمع ۲ کی سطح پر شروع کیے جاسکتے ہیں، اردو سے اخبارات بہت ہیں لیکن نہ تو ان کی مالی حالت مستحکم ہے نہ ان کے لئے کسی قسم کے تربیت یافتہ رپورٹریا سب ایڈیٹر فراہم کرنے کا کوئی انتظام ہے آج کی دنیا میں صحافت محض تفریحی مشغہ نہیں رہ گئی ہے بلکہ ایک مستقل کاروبار بن چکی ہے ایسی صورت میں

یہ امید کرنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر صحافت کے تمام شعبوں کی تربیت ملے تو ممکن ہے اردو طلباء میں سے ایسے جو ہر قابل بھی ابھریں جو اردو صحافت کو کاروباری استحکام اور تنظیم دے سکیں یہاں بھی ضرورت نصاب شروع کرنے سے قبل مناسب کتابوں کی فراہمی اور اساتذہ کی مناسب تربیت اور متعلقہ مابین اور اداروں سے مدد لینے کی ہے اگر ان تیاریوں کے بغیر یہ کورس شروع کئے گئے تو ان کی حیثیت محض علمی ہو کر رہ جائے گی جو عملی واقفیت کے بغیر محض بے کار ہے۔

ترجمے کا معاملہ بھی اسی نوعیت کا ہے ہمارے یہاں ترجمے کا کام محض ادبی مشق یا کلاس لیکچر کا موضوع بن کر رہ گیا ہے جبکہ ترجمہ آج ملکوں ملکوں میں تہذیبی افق کھول رہا ہے اردو میں ترجمہ کا تصور عام طور پر ہاتوا انگریزی سے یا ہندی سے اردو میں ترجمے کے ہیں۔ یہ بھی کامیابی بات ہے لیکن ہوتا ہے یہ کہ نصاب میں تامل کر کے ہم ترجمے کو عمل کے بجائے نظری شکل دیدیتے ہیں اور ترجمے کی تاریخ یا اس کی مختلف اقسام یا اس کے مسائل پر گفتگو کرنے لگتے ہیں جس سے ترجمے کی عملی افادیت اور شوق متاثر ہوتی ہے اس کے علاوہ ترجمے کی تربیت صرف ان طلباء کے لئے مفید ہو سکتی ہے جو کم سے کم اوزرمانوں سے چھٹی واقفیت رکھتے ہوں ان زبانوں کا دائرہ وسیع کرنے کی ضرورت ہے اور یہاں بین الاقوامی تعاون مددگار ثابت ہو سکتا ہے مثلاً فرانسیسی سے اردو میں یا روسی سے اردو میں یا پنجابی اور بنگالی سے براہ راست اردو میں ترجمہ کرنے والے تیار کئے جانے چاہئیں اگر ایسا ہو تو سفارت خانوں میں شہرہ ممالک وغیرہ میں متہذیب اور براڈ کاسٹر اور غیر ملکی فلموں کی ڈبلنگ وغیرہ میں بھی ایسے نئے تحصیل طلباء کی کھیت ہو سکتی ہے اپنے ملک کے اجارات و رسائل اور محکمہ اطلاعات عامہ کی جگہیں تو موجود ہی ہیں۔

اسی سلسلے کی ایک اور نئی اردو کی تدریس و تعلیم کی تربیت سے متعلق ہے مختلف سطحوں پر اہل پیشہ ہمارے پرورش، آندھرا پریش، مدھیہ پریش اور بہار میں اردو پڑھانے والے اساتذہ جو اتنے کئے ہیں پچھلے 29 سال سے اردو کی تعلیم و تدریس سے جو مہرمان غفلت رہی ہے اس وقت یہ ہوا ہے کہ اردو کے تربیت یافتہ اساتذہ کی کمی ہو گئی ہے اور جن اساتذہ کا نقشہ عمل میں آیا ہے ان میں سے اکثر معلم نہیں ہیں اور اس بن پر کسی بھی وقت برخاست لے جاسکتے ہیں اس مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمارے

ٹریننگ کالجوں میں نہ تو اردو کی تدریس کی ٹریننگ دینے والے ماہرین ہیں نہ ان کے پاس اردو کی تدریسی تربیت کے لئے مناسب نصاب اور امدادی کتب ہیں نہ سینٹرل ہندی ڈائریکٹریٹ یا سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف ہندی جیسا کوئی ادارہ ہے جو ان ضرورتوں کو سائنسی انداز میں پورا کر سکے اس کے معنی یہ ہوتے کہ یہ اردو اساتذہ اگر مروجہ طور کے ٹریننگ کالجوں سے ڈگریاں حاصل بھی کر لیں تو بھی انھیں تعلیم کی عام تاریخ یا تعلیمی نفسیات کے عام اصول کا تو علم ضرور ہو جاتا ہے مگر اردو ادب کی تعلیم کے عملی مسائل کے بارے میں انھیں سسرے سے یا نو کوئی تربیت حاصل نہیں ہوتی یا نا کافی تربیت ملتی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کمی کو ایم اے کی سطح پر پورا کیا جائے اور کم سے کم ایک اختیاری مضمون کی حیثیت سے تدریسی تربیت کا انتظام کیا جانا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ اس کام کو پورا کرنے کے لئے لسانیات اور تعلیمی نفسیات سے مدد لینی ہوگی لیکن بنیادی کام ادب کی تعلیم و تدریس کے طریقہ کار کا تعین ہوگا جو تدریسی ضروریات کو پورا کر سکے۔ اس نصاب کا معیار اتنا بلند نہ ہو جانا چاہیے کہ اس کی تکمیل کے بعد ہمارے طبائریٹڈ کہے جاسکیں اور انھیں اردو کی تدریسی مہارت حاصل ہو جائے۔

روزگار کی دنیا میں تھوڑا وقت صرف کرنے کے بعد پھر ادب اور ادب کی تعلیم کی طرف مہاجرت کی اجازت دیجئے ایسے ادب کی تعلیم کو نہ صرف مقصد حاصل کر سکتی ہے جو صرف الفاظ کے معنی اور صنائع و بدائع کے شمار پر قناعت کرے اس سے ہرگز یہ مدعا نہیں کہ متن کی اہمیت کو کم کیا جائے متن کی اہمیت ہے اور بہت ہے مگر محض آثارِ قدیمہ کے طور پر اس کا مطالعہ مفید نہ ہوگا ضرر رساں البتہ ہو سکتا ہے متن کی تعلیم و تدریس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

اہم و اہمیتوں جن پر پوری مہارت حاصل کرنے کے بعد باقی عام متون آسان ہوں گے ان متون کا گہرائی اور جامعیت سے مطالعہ کرنا مفید ہوگا۔ مثلاً نہ عجائبِ مسا کے نثر نے نہ میں یا قصائدِ ستودہ اور کلبتِ اقبال کے بعض اقتباسات۔ ظاہر ہے اس نے نہ نظم کے ان متن پر عبور حاصل کر لیا ہے وہ کم سے کم متن کے اعتبار سے اردو کی ادبی دنیا میں مات نہیں کھا سکتا۔

دوسرے وہ متون جو گویا ذوقِ شعری پیدا کرنے اور عملی دنیا میں اڑھنا بچھونا

ہونے کے لئے سکھائے جاتے ہیں جن کا ذکر پہلے آچکا ہے لیکن ان متون کے مطالعے سے دو نہایت اہم سوالات پیدا ہوتے ہیں۔

پہلا سوال یہ ہے کہ ایم اے کی سطح پر ادب کی کسی صنف کا مطالعہ اس صنف کے عظیم ترین شاہکاروں سے واقفیت کے بغیر کیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ شیکسپیر کی فنی عظمت کو پہچانے بغیر اپنے دور کے کسی ڈراما نگار کے کمال کا صحیح اندازہ لگانا ممکن بھی ہے یا نہیں۔ بد قسمتی سے ہمارے ملک میں ادب کے عالمی تصور کو زبان اور علاقے کی حد بند یوں میں ایسا جکڑ دیا گیا ہے کہ ہم ادب کی عصری بصیرت کی اکائی کو بھلا بیٹھے ہیں ضرورت اس بات کی ہے کہ عالمی ادب کی فنی، فکری اور جمالیاتی عظمتوں کا ادراک و عرفان اردو کے طلب تک پہنچے۔ مجھے خوشی ہے کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبہ اردو نے اس سلسلے میں پہل کی ہے لیکن عالمی ادب کے عرفان کو اور زیادہ عام ہونا چاہئے اور اردو کے طالب علم میں اتنی صلاحیت ہونی چاہئے کہ وہ نہ صرف اپنے ادب کو عالمی ادب کے وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دیکھ اور سمجھ سکے بلکہ تاریخ انسانی میں مختلف سماجی اور عمرانی محرکات نے انسان کے فکر اور جذبے میں کس طرح بہریں پیدا کی ہیں اور مختلف تحریکات نے کس طرح عالمی ادب کے پرے پرے میں نئے نقش و نگار چھوڑے ہیں ان کی معرفت بھی حاصل ہو سکتی ہے کلاسیکی طرز فکر، رومانی سرمستی اور سپردگی، انسان دوستی میں عقل اور عقیدے کی کشمکش، حقیقت پسندی میں تخلیقی اور تاثراتی عناصر کی آویزش۔ یہ سب اس داستان کا ایک حصہ بن کر سامنے آئیں گے جو مختلف ادبی رویوں اور رجحانات میں دہرائی گئی ہے اور ادب پوری انسانی تہذیب کا ایک تابندہ ورق بن جائے گا۔

آج اردو کے فارغ التحصیل طالب علموں کو نئے مطالبات کا سامنا ہے اسے صرف ایک اردو دشمن سماج میں صرف اپنی روزی ہی پیدا کرنے کا سوال درپیش نہیں ہے بلکہ اپنی مادری زبان کے محدود وسائل کے ذریعے عالمی آگاہی اور قومی شعور دونوں سے بہرہ یاب بھی ہونا ہے تاکہ وہ جلا جھبک دوسری زبانوں کے ادبیات کے طالب علموں نے سامنے زبان کھول سکے یوں بھی کسی ملک کی ایک زبان کے ادب کا رشتہ اس ملک کی دوسری زبانوں سے بہت گہرا ہے اس فرقے اردو کے ایم اے کو اپنی ادبی روایات سے واقف ہونا لازم ہے ان روایات سے فارسی اور ہندی اور ہندوستانی ادبیات میں جن کا مطالعہ محض تاریخ ادب تک محدود

نہ ہو چاہئے بلکہ ان کی ادبیات کے غیر معمولی شاہکاروں سے ہمارے طالب علم نا بلند نہ ہوں۔
 ہماری یونیورسٹیوں میں عام طور پر مروجہ نصاب کے بارے میں کچھ عرض کرنا ضروری
 ہے ان کا بنیادی نظام غلط نہیں ہے گو اس نظام میں جہاں نہاں ترسیم اور اضافے کی ضرورت
 ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن اس نظام پر عمل درآمد اور اس کے مطابق عمل تدریس
 کے سلسلے میں متعدد کوتاہیوں اور فرد گزاشتوں کو البتہ نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ خاص
 طور پر تین مضامین کو سمجھتے جن کی تدریس پچھلے بیس برس سے کم و بیش ہم نے اپنے اوپر عائد تو
 کر لی ہے مگر نہ تو اس کے لئے مناسب تیاری کی ہے نہ معیاری کتابیں فراہم کی ہیں اور نہ ان
 نصابیات کا صحیح رنچ اور رویہ طے کیا ہے یہ تین مضامین ہیں تاریخ ادب، تنقید اور لسانیات
 تاریخ ادب کے بارے میں تو اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ ابھی تک اردو کی کوئی تسلی بخش
 تاریخ ادب موجود نہیں ہے اور آج اردو کا مسئلہ من غلط فہمیوں کا شکار ہے اس کی ایک
 بڑی وجہ کس معقول اور مستند تاریخ ادب کی غیر موجودگی بھی ہے ورنہ یہ سوالات اتنے ابھی
 ہوسنے نہ ہوتے کہ اردو کی تعریف کیا ہے؟ اس کا رشتہ ہندی سے کیا ہے؟ اور اس کی
 نشوونما میں مذہب، دربار اور عوام کا کیا حصہ رہا ہے؟ اسانڈہ کے ذہن میں بھی تاریخ ادب
 کی طرف کوئی واضح رویہ موجود نہیں اس کی وجہ سے تاریخ ادب کی تعلیم محض ثانوی بلکہ
 ثالثی ماخذوں سے ہوتی ہوئی ہم تک پہنچتی ہے۔ تاریخ ادب کا مقصد تو یہ ہونا چاہئے کہ
 وہ ادب کے شاہکاروں کو ایک تسلسل میں گوندھ کر مناسب تہذیبی اور سماجی محرکات
 کے سیاق و سباق میں پیش کرے کہ ادب کے ذریعے ظاہر ہونے والے تصورات آئینہ ہو سکیں
 میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ اردو اس اقتصادی ارتقاء کا ذریعہ اظہار تھی جو عہد متوسط میں
 تجارتی، سیاسی اور تہذیبی ضرورتوں کے پیش نظر شہری مراکز کی شکل میں ابھر رہا تھا اور
 ایک خاص طرح کی شائستگی، رواداری اور بین الاقوامیت کو سمجھتی تھی اس لئے اس کا نشوونما
 وہی تہذیب کی حسی نئے والے برج اور ادھی ادب کے پہلو پہ پہلو ہوئی اور تاریخ ادب کا
 مطالعہ کرتے وقت ان ادبیات کے سلسلے ہی میں اس کے آغاز و ابتدا کا مطالعہ کرنا ہوگا۔
 تنقید کی تعلیم تدریس کا معاملہ اس سے زیادہ نازک ہے ابھی تک یا تو اسے مغرب
 میں تنقید کی تاریخ تک محدود کر دیا ہے یا اس کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کی تاریخ کو بھی
 شامل کر کے اسے محض علمی یا تدریسی بنا دیا گیا ہے جبکہ تنقید کے پرچے کا تعلیمی مقصد

ہمارے طلباء میں تنقید کی صلاحیت اور اس کے طریق کار سے واقفیت پیدا کرنا ہے۔ لہذا تنقید کے پرچے کے موضوعات اور دائرہ بحث پر پھر سے غور کرنا مفید ہو گا شاید اس پرچے کو دو حصوں میں تقسیم کرنا زیادہ بہتر ہو گا پہلے حصے میں تنقید کے مختلف نظریات سے بحث کی جائے جو مختلف تنقیدی رویوں کی بنیاد بنتے ہیں اور اس میں صرف مغربی تنقید ہی موضوع گفتگو نہ ہو بلکہ سنسکرت شعریات، عربی، فارسی اور اردو میں تنقیدی نظریے اور رویے شامل کئے جائیں۔ دوسرا حصہ تنقید کے طریق کار کے لئے وقف ہو جس کے ذریعے طالب علم میں عملی تنقید کی مشق اور تنقید کے مسائل و سائل ذرائع تفہیم اور محاکمے کے طریقوں پر زور دیا جائے۔

تیسرا مسئلہ لسانیات کی تعلیم کا ہے ہماری یونیورسٹیوں میں ایم اے کی سطح پر لسانیات کا عمل دخل 1945 کے لگ بھگ شروع ہوا لیکن اس علم کو بھی ہم ابھی تک اردو کی تعلیم و تدریس سے براہ راست متعلق نہیں کر سکے ہیں لسانیات کے پرچے میں زبان کی تعریف زبانوں کے خاندان، ہندوستانی زبانوں کے ارتقا کی مختصر تاریخ، صوتیات اور معنیات کی بحثوں سے آگے بڑھے نواردو کی ابتدا کے لسانیاتی نظریوں تک آئے پھر کچھ سرسری سی بحث اصلاح زبان کی تحریکوں کی موتی کچھ اردو ہندی کے قصبے کا تذکرہ کچھ رسم خط پر گفتگو اور میں! لسانیات کا پورا پرچہ اگر ایم اے کی سطح پر ضرورتاً سمجھا جائے تو بھی کم سے کم اسے اردو زبان و ادب کی تدریس سے زیادہ قریب کرنے کی ضرورت ہے اور اپنی زبان کی نحوی صرفی تشکیل سے زیادہ گہری واقفیت ہی لازم نہیں بلکہ اس زبان کے دوسری زبانوں سے صوتی، معنیاتی اور نحوی رشتے بھی واضح اور متعین کرنے ضروری ہوں گے، ذاتی طور پر میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ آج اردو ایم اے کی سطح پر لسانیات کے لازمی پرچے کی ضرورت نہیں ہے البتہ اسے اختیاری مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جانا چاہئے اور اس کے لئے اردو کے طلباء کو خصوصی اور ماہرانہ واقفیت ہم پہنچانی چاہئے۔

اس طرح ہم ایم اے اردو کے منصاب کے آخری پرچے تک پہنچ جاتے ہیں اکثر یونیورسٹیوں میں جہاں ابھی سمسٹر عام نہیں بے صورت حال کچھ اس طرح کی ہے جو ترمیم و اضافے کے بعد یہ ہو جائے گا۔

(۱)

ترمیم کے بعد

پہلا پرچہ : نشہ	پہلا پرچہ : نشہ
دوسرا پرچہ : نظم	دوسرا پرچہ : نظم
تیسرا پرچہ : لسانیات	تیسرا پرچہ : لسانیات
چوتھا پرچہ : تنقید	چوتھا پرچہ : تنقید
پانچواں پرچہ : تاریخ ادب	پانچواں پرچہ : تاریخ ادب
چھٹا پرچہ : فارسی یا ہندی	چھٹا پرچہ : فارسی یا ہندی
ساتواں پرچہ : ڈراما	ساتواں پرچہ : ڈراما
آٹھواں پرچہ : خصوص مطالعہ	آٹھواں پرچہ : خصوص مطالعہ
چوتھا پرچہ : تاریخ ادب	چوتھا پرچہ : تاریخ ادب
پانچواں پرچہ : تنقید، منظومات و درجہ طریق کار	پانچواں پرچہ : تنقید، منظومات و درجہ طریق کار
چھٹا پرچہ : اختیاری مضامین	چھٹا پرچہ : اختیاری مضامین
الف، ترجمہ و لسانیات	الف، ترجمہ و لسانیات
ب، صحافت	ب، صحافت
ج، تدریسی تربیت	ج، تدریسی تربیت
ساتواں پرچہ : عالمی ادب اور قومی ادب	ساتواں پرچہ : عالمی ادب اور قومی ادب
آٹھواں پرچہ : فارسی اور ہندی	آٹھواں پرچہ : فارسی اور ہندی

ایک اس کے نصیحت پر گفتگو کے خاتمے سے پہلے ایک بات اور عرض کرنا ہے ابھی تک اردو ادب کی تعلیم میں اصناف و تقسیم کو ضرورت سے کمیں زیادہ اہمیت دی جاتی رہی ہے اور پھر اس تقسیم کو تاریخی ترتیب پر بھی اصرار کیا گیا ہے یعنی نشہ کا سلسلہ معراج العاشقین جس کی تاریخی قدامت اب باطل ثابت ہو چکی ہے، سے لے کر رشید احمد صدیقی تک یعنی قدیم سے جدید تک آتا ہے جو تعلیمی نقطہ نظر سے غلط ہے تعلیم ہیٹ مانوس سے غیہ مانوس کی طرف اور آسان سے مشکل کی طرف سفر کرتی ہے اور نصاب میں یہی اصول ترتیب بنظر رہنا چاہئے متعارف اور عصری ادب سے قدیم تر ادب کی طرف جڑنا تعلیمی نقطہ نظر سے سودمند بھی ہوگا اور دلچسپ بھی اس لحاظ سے تاریخی ترتیب سے قطع نظر کر کے ہمیں

نثر و نظم کو تعلیمی ضرورت کے مطابق نئی ترتیب سے داخل نصاب کرنا ہوگا۔
 مجوزہ نصاب پر مختلف اعتراضات ممکن ہیں بلاشبہ اس میں پھیلاؤ زیادہ ہے
 گہرائی کم ہے مگر جہاں کہیں سمسٹر نظام کو قبول کیا جا چکا ہے وہاں متن کے تفصیلی مطالعے کے
 لئے بھی کافی گنجائش نکالی جاسکتی ہے دوسرا اہم اعتراض یہ ہو سکتا ہے کہ جن نئے موضوعات
 کو یہاں شامل کیا گیا ہے ان کے لئے مناسب نصابیات موجود ہیں نہ ان کو سکھانے والے
 تربیت یافتہ اساتذہ ملنا آسان ہے لیکن یہ دشواریاں مستحکم ارادے اور دانش مندانہ
 منصوبہ بندی سے پوری ہو سکتی ہیں اور دس جمع دو جمع تین کے نصاب کے بعد اس قسم کے
 ارادے اور منصوبہ بندی کی ضرورت اور زیادہ ہو گئی ہے پھر یہ بھی ہے کہ اس نئے نصاب
 میں عملی مشق کا بڑا کام ہے اور سبق کے ساتھ ساتھ مشق بھی لازمی ہے اور امتحان کے طریقے
 اور تدریس کے نظام میں اس عملی کام کے لئے گنجائش نکالتی ہوگی جس کے لئے ہمارے
 اساتذہ کو اپنے معمولات سے کسی قدر ہٹنا پڑے گا مگر مجوزہ تبدیلیوں کے بعد
 ہمارا نصاب طلباء کو نہ صرف روزگار کے زیادہ مواقع فراہم کر سکے گا بلکہ انہیں زیادہ
 ذمہ دار، با شعور اور ذہنی طور پر زیادہ بالغ نظر بناسکے گا اور اگر یہ توقعات پوری ہوں
 تو اہم فل کی لازمی شرط بھی ہمارے ایم اے کے نصابیات کی قدر و قیمت گھٹانے کی بجائے

(2)

ان نصابیات سے یہ بھی واضح ہوا ہوگا کہ ان کا لازمی نیچے طریق امتحان میں تبدیلی
 کی شکل میں بھی ظاہر ہوگا اول تو اس نصاب میں عملی مشقوں کا غالب جزو ہوگا جس کی
 بنا پر عملی امتحان کی اہمیت بڑھ جائے گی یہ عملی امتحانات خواہ سائنس کے معمولاتی
 تجربوں کے پیکٹکل امتحان کی شکل میں لئے جائیں یعنی ان کے لئے ایک اندرونی اور ایک
 بیرونی امتحان کی خدمات حاصل کی جائیں یا ان کو تمام تر اندرونی امتحان قرار دیا جائے
 دونوں صورتوں میں معلم کی ذمہ داری اور اختیارات دونوں بڑھیں گے جہاں ہمارے
 طریق تعلیم کا یہ تقاضا ہے کہ وہ اساتذہ کی صلاحیت میں اضافے کے مواقع اور سہولیات برابر
 فراہم کرتا رہے اور اس پر اصرار کرے کہ ان مواقع سے مناسب فائدہ اٹھایا جائے
 اور ان کا فیض ہمارے طلباء کو ملے وہاں اس کا یہ بھی فرض ہے کہ اساتذہ کی دیانت داری
 اور احساس ذمہ داری پر بھروسہ کرنا بھی سکھے اور ایسے آئین و ضوابط وضع کرے جن کے

ذریعے انصاف کی ضمانت ہو سکے۔

کامن ویلتھ یونیورسٹیوں کے بورڈ نے امتحانات کی اصلاح کے متعدد طریقوں پر غور کیا تھا اور امتحانات کے حاکموں کو زیادہ معروضی بنانے کے لئے چند تجاویز پیش کی تھیں ان میں سے ایک یہ بھی تھی کہ ہر سال سمسٹر کے شروع میں پورے نصاب کے بارے میں بنیادی سوالات کی ایک فہرست تیار کی جائے جسے بورڈ نے سوالات کے بینک کا نام دیا تھا یہ سوالات امتحان میں دیئے جانے والے سوالات سے تعداد میں کئی گنا زیادہ ہوں گے پورے نصاب کے سبھی اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوں یہ سوالات طلباء کو شروع ہی میں لکھا دیئے جائیں تاکہ وہ انھیں تیار کر سکیں اور یہ بھی دیکھ لیں کہ ان میں سے کوئی سوال کلاس کے دیئے جانے والے اسباق سے چھوٹنے نہ پائے پھر یونیورسٹی یا ممتحن کا بورڈ مضمون کے پہلو سے نمائندہ سوالات انتخاب کر کے ایک کے بجائے کئی پرچے بنائے اور یہ طالب علم کو یہ اختیار حاصل ہو کہ وہ ان میں سے کوئی پرچہ اٹھالے اور اس کے سوالات حل کرے اس صورت میں نقل کا احتمال بھی ختم ہو جائے گا۔

داخل امتحانات یا انٹرنل اسپیس منٹ میں پنت نگر کی زراعتی یونیورسٹی میں اور جوڈیئر یونیورسٹی میں یہ طریق کار رائج ہے کہ خود متعلقہ مدرس اپنے نصاب کے پرچے بنانے اور انھیں جانچنے کا ذمہ دار ہے ان پرچوں میں کافی بڑے تعداد معروضی یا آبجیکٹو سوالات کی ہوتی ہے جن کے جوابات ہاں یا نہیں میں یا کسی قطعی غیر مثبت شکل میں مختصر طور پر دیئے جاسکتے ہیں ان جوابات کو جانچتے وقت ممتحن کی داخلی پسند اور ناپسند کا سوال بہت کم ہو جاتا ہے کاپیاں جانچنے کے بعد طلباء کو واپس کر دی جاتی ہیں اور اس کے بعد ایسے تمام سوالوں کے صحیح اور معیاری جواب امتحان کی کاپیاں واپس کرنے کے بعد تختہ سیاہ پر لکھ دیتے جاتے ہیں تاکہ طلباء اپنی کاپیوں کا ان جوابات سے مقابلہ کر سکیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ نیت نگر میں ایک یہ بھی طریقہ رائج ہے کہ سال کے آخر میں تمام طلباء کو اساتذہ کے طریق تعلیم کے بارے میں ایک سوال نامہ دیا جاتا ہے اور ان کے جوابات کی روشنی میں اساتذہ کے طریق تعلیم اور ان کی کارکردگی کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

طرق تعلیم کے بارے میں بھی دو ایک آراء قابل توجہ ہیں، "وجودہ طریق تعلیم مختلف گھنٹوں میں تقسیم ہے اور اکثر یہ روز متفرق قسم کے نصابیات کے گھنٹے ہوتے ہیں جن سے جہاں بوقت مونی

اور نگارنگی تو ضرور پیدا ہوتی ہے مگر یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک موضوع کا ایک گھنٹہ ہفتے کے شروع میں پڑتا ہے تو دوسرا ہفتے کے آخر میں ہوتا ہے اور پھر دونوں کلاسوں کے درمیان اس قسم کا فصل پیدا ہو جاتا ہے کہ پہلے گھنٹے کا سبق دوسرے گھنٹے کے آنے تک فراموش ہو جاتا ہے اور اسباق کا تسلسل اور خطبات کا سیاق و سباق درہم برہم ہو جاتا ہے کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ جب تک ایک پرچہ ختم نہ ہوئے تمام تر توجہ اسی نصاب پر رہے اور اس وقت تک دوسرا پرچہ شروع نہ کیا جائے تاکہ طالب علم خاطر خواہ توجہ اور تسلسل کے ساتھ اس پرچے سے انصاف کر سکے ظاہر ہے کہ اس قسم کے اقدام کے لئے کلاسوں کی مناسب منصوبہ بندی اور متعلقہ اساتذہ کے فریقین کی درجہ بندی دوسرے ڈھنگ سے کرنی ہوگی لیکن معمولی عمل اقدامات کے بعد شاید یہ طریقہ زیادہ موثر ثابت ہو سکے گا۔

دوسری بات طریقہ تعلیم کو زیادہ دلچسپ اور دلکش بنانے کی ہے ابھی تک خطبات اور کلاس کے کام پر اتنا زور رہا ہے کہ تعلیم چہار دیواری نظم اور کاغذ کے درمیان مقید ہو کر رہ گئی ہے ضرورت ہے کہ ہمارا انصابی مسالہ زیادہ خوبصورت ہو اس میں نقش و نگار کی گنجائش بھی نکلے اور تجربے اور مشاہدے کی بھی۔ کام کچھ مشکل نہیں البتہ اس میں غیر روایتی ڈھنگ سے غور و فکر کرنا ہوگا ڈاکٹر کٹر اتفا منی نے حال ہی میں ایلیٹ کی منظم ویسٹ لینڈ پر ایک نیم ڈرامائی پروگرام مرتب کیا ہے جس میں اس کی ادبی اور فکری جہات کو عام انسان کے لئے دلکش انداز سے پیش کیا گیا ہے پھر ہمارے ادب کے پاس تو وسائل اظہار سے وابستگی کی صدیوں پرانی روایات موجود ہیں داستان گوئی کی محفلیں ہیں مرثیوں کی مجلسیں ہیں فیچر اور ڈرامے میں مشاعرے اور قوالیاں ہیں چغتائی کی تصویریں ہیں اور ہندستان کے مشہور ترین موسیقاروں کی گاتی ہوئی غزلوں کے ریکارڈ بھی ہیں۔ پھر جس شہر میں ہم رہتے ہیں وہاں کی لاتعداد ادبی یادگاریں ہیں جہاں ہم اپنے طلبہ کو لے جاسکتے ہیں اور انہیں اس پرانی تہذیب کی نشانیوں سے براہ راست روشناس کرا سکتے ہیں جو ہمارے ادب میں زندہ ہیں۔ غرض ایک کائنات ہے جو چاروں طرف بکھری ہوئی ہے اور یہ پوری کائنات ہمارے لئے تدریس کا وسیلہ بن سکتی ہے۔

(3)

اور آخر میں چند باتیں نئے کورس ایم فل کے بارے میں۔

ابھی حال میں یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اساتذہ کے تقرر کے سلسلے میں جو نئی شرطیں عائد کی ہیں ان میں پی ایچ ڈی بھی ہے۔ پی ایچ ڈی کی ڈگری کا سب سے بڑا کٹاکل یہ ہے کہ شروع سے لے کر ایم اے تک کسی تعلیمی مرحلے پر بھی ہم اپنے طالب علم کو نہ تو تحقیق کے اصول و مبادیات سے روشناس کراتے ہیں نہ اسے اپنے خیالات کو مرتب کر کے منضبط انداز میں کتابی شکل میں پیش کرنے کی کوئی مشق کراتے ہیں ایک دن اچانک وہ ایم اے کرنے کے بعد پی ایچ ڈی میں داخلہ لے لیتا ہے اور اس سے یہ توقع کی جانے لگتی ہے کہ اسے تحقیقی مقالہ لکھنے کے بارے میں تمام ضروری معلومات نامعلوم ذرائع سے آپ ہی آپ حاصل ہونے لگیں گی اور وہ دو سال بعد جو تحقیقی مقالہ پیش کرے گا وہ ملک کے بہترین محققین سے خراج تحسین وصول کرے گا۔ اب جبکہ پی ایچ ڈی کو یونیورسٹیوں میں ایک لازمی شرط قرار دیا جا رہا ہے تو تحقیق کی طرف بڑی کثیر تعداد میں لوگ متوجہ ہوں۔ مگر اور اس کا ایک اہم نقصان کی اذرائی اور علم کی کساد بازاری بھی ہو سکتا ہے۔

ایم فل کا کورس اسی مقصد سے شروع کیا جا رہا ہے کہ ایم اے پاس کرنے کے بعد طلبہ تحقیق کی ضروری تربیت حاصل کر سکیں اور پی ایچ ڈی کے کام کے لئے تیار کئے جاسکیں یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اپنی ہدایات میں ایم فل کے یہ مقاصد بیان کئے ہیں،

The M.Phil degree should be looked upon as the first research degree whose components will be course work as well as research work.

It would provide facilities for advanced training in inter-disciplinary studies as well as opportunities for undertaking research.

Wherever possible training would be provided in research methodology.

آگے چل کر یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی دستاویز میں ایم فل کی انصافی شکل کچھ اس طرح

بیان کی گئی ہے۔

(۱) ایم فل کے طلباء سے (۱) تحقیق کے طریقہ کا۔ اور متعلقہ موضوعات پر اعلیٰ سطح کے نصاب لینے اور (۲) مختصر تحقیقی مقالہ پیش کرنے یا پروجیکٹ مکمل کرنے کی توقع کی جائے گی۔ اب عام طور پر وہ متعلقہ شعبے کے وضع کردہ چار کورس لیں گے اور ایسے مضامین یا زبانوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے سلسلے میں ان کی ہمت افزائی کی جائے گی جو ان کے موضوعات سے متعلق ہوں۔ رنج ایہ طلباء شعبے کے منعقد کردہ چھ سیمیناروں میں شرکت کریں گے جن میں ان کے موضوعات سے متعلق نئی تحقیقات زیر بحث آئے گی (۲) تقریباً پچاس فی صدی نمبر مختصر تحقیقی مقالے کے لئے وقف ہوں گے۔ وہ ایم فل کی مدت ایک تعلیمی سال کی ہوگی اور نصاب کا تدریس کام پانچ سمسٹروں سے زیادہ نہیں ہوگا۔

ابھی یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اس سلسلے میں کوئی واضح احکامات جاری نہیں کئے ہیں لیکن متذکرہ بالا خطوط پر اردو میں ایم فل کی تعلیم کے بارے میں غور و فکر ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو میں ایم فل طلباء کی دو اہم ضرورتیں پوری کر سکتا ہے ایک انھیں تحقیقی کام کے لئے تیار کرنا اور تحقیق کے طریقہ کار، متنی تنقید، تنقیدی محاکمے کے اصول اور استنباط نتائج کے ضوابط سکھانا اور دوسری انھیں اچھے استاد بنانے میں معاون ثابت ہونا۔ ایک کا تعلق تحقیق سے ہے دوسری کا تدریس سے اور چونکہ تحقیق و تدریس دونوں اردو سے متعلق ہوں گی لہذا ادب کا عمومی اور بنیادی متون کا خصوصی مطالعہ لازم ہوگا۔ جہاں تک مختصر تحقیقی مقالے یا پروجیکٹ کا سوال ہے اس کا تعین ان ضروریات اور تقاضوں کے ماتحت ہونا چاہئے جن کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے ہماری تعلیمی ضرورتیں قدم قدم پر نئی تحقیق کی محتاج ہیں اور اس نئی تحقیق کو ایم فل کی سطح پر اور پھر پی ایچ ڈی کی سطح پر سرانجام پانا چاہئے اور اس کے لئے ایک متعین اور مقررہ پروگرام کے مطابق کام ہونا چاہئے تاکہ اگلے دس برس میں اردو ادب کے تاریک گوشے روشنی سے منور ہو سکیں اور ان شعبوں میں بھی تصانیف کا ذخیرہ بہم پہنچ جائے جو ابھی تک تہی دامن ہیں۔ ایم فل اور پی ایچ ڈی کے تحقیقی کام کو ایک طرف اردو ادب کی وسیع تر ضرورتوں کو سامنے رکھ کر طے کرنا ہوگا تو دوسری طرف اردو کی تدریس اور نصابی ضروریات پر بھی نظر رکھنی ہوگی مگر یہ مسئلہ اردو میں تحقیق کی منصوبہ بندی کے وسیع تر مسئلے سے جڑا ہوا ہے اور زیادہ تفصیلی غور و فکر چاہتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں ایم فل کے سال بھر کے کورس کا نقشہ کچھ اس طرح بنے گا پہلا پرچہ ادب کے بنیادی متون کا بھرپور مطالعہ۔ ان متون کا تعین طلباء کے تحقیقی موضوع یا اس کے دلچسپی کے مضمون کو پیش نظر رکھ کر کیا جانا چاہئے اور مختلف قسم کے طلباء کے لئے متون مختلف ہونے چاہئیں۔

دوسرا پرچہ تحقیق کا طریق کار، متنی تنقید اور استنباط نتائج کے ضوابط

تیسرا پرچہ تدریس اردو کی تربیت

چوتھا پرچہ مختصر تحقیقی مقالہ یا پروجکٹ

پانچواں پرچہ متعلقہ علوم کی تربیت

اس وقت اردو کا مستقبل عوام اور حکومت کے بعد اردو اساتذہ ہی کے ہاتھ میں ہے

ایک اچھا استاد بہتر شاگرد ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک بہتر سماج کی بھی نیوڈالتا ہے اور اپنے شاگرد میں زبان و ادب اور تہذیب سے محبت کرنے کا ذوق بھی اجاگر کرتا ہے اس نسبت سے استاد کی ناکامی شاگرد کو اردو زبان و ادب سے بدشوق اور بغیر کر سکتی ہے۔

اس لحاظ سے ہمارے اساتذہ کو نہ صرف ایم اے اور ایم فل کے پرچوں، تدریسی نصاب تعلیم کے طریق کار، امتحان کے طریقے اور پرچے جانچنے کے ضابطوں پر غور و فکر کرنا ضروری ہے بلکہ ان کے لئے یہ بھی لازم ہے کہ بدلتے ہوئے سماجی اور اقتصادی تقاضوں کے مطابق ایسے طلباء کی تربیت کر سکیں جو اپنے ملک و قوم کے باعزت بہری بن سکیں، نہ صرف روزگار پاسکیں بلکہ اپنے ملک اور سماج کی ضروریات کو پورا کر سکیں۔ ہماری تعلیم کو آج ایک غیر روایتی زیادہ طبع زاد زیادہ جرأت مندانہ اجتہاد کی ضرورت ہے۔ اردو کی تدریس اپنی مدد و دنیا میں اس قسم کی جرأت مندی کا ثبوت دے سکتی ہے اور نئے نصاب بات نئے طریق تعلیم اور نئے تدریسی طریقوں کی مدد سے تجربات کر کے بہتر مستقبل کی طرف قدم بڑھا سکتی ہے۔

اردو کا تعلیمی سماج آج وقت کی اہم ضرورتوں سے دوچار ہے آج یا تو اردو کو ایک

زندہ متحرک اور فعال زبان و ادب کا کام پورا کر کے ملک کی اقتصادی سماجی اور تہذیبی

ضرورتوں کو پورا کرنا ہے یا محض آثارِ قدیمہ بن کر رہ جانا ہے اردو کی تعلیم و تدریس کی طرف

صرف وہی رویہ صحت مند ہو سکتا ہے جو اسے 18ویں اور 19ویں صدی کی تہذیبی

یادگاروں ہی میں شمار کر کے فراموش نہ کر دے بلکہ اسے بیسویں صدی کے نوجوانوں

کے دل اور دماغ کا سہارا تھا اور ان کا وسیلہ اظہار بننا سکے۔ سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں کے سامنے اردو زبان و ادب کو قدامت سے بچا کر جدید ذہن سے روشناس کرانے کا جو کام درپیش تھا اس سے کہیں زیادہ مشکل اور اہم کام آج کے اردو داں کے سامنے ہے اگر وہ اردو کی تعلیم و تدریس کو آج کے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کا ذریعہ بن سکے تبھی وہ اردو کو زندہ رکھ سکے گا اردو کا رشتہ ماضی کے ساتھ نہ جوڑے اس کا رشتہ حال اور مستقبل کے ساتھ جڑا ہوا ہے اور اسے مستحکم اور بامعنی بنانے کا کام اردو کے مدرسین کا ہے۔

ایک اور قسم کی تحقیق اور متواتر اور مسلسل تحقیق بھی ضروری ہے اور یہ تحقیق محض طلبہ کے لئے نہیں اساتذہ کے لئے ضروری ہے تعلیم و تدریس آج ایک حتمی اور قطعی طریق کار نہیں ہے بلکہ بدلتی ہوئی سماجی ضرورتوں کے مطابق تعلیم و تدریس کے مقاصد اور ان مقاصد کے حصول کے ذرائع بھی بدلتے رہتے چاہئیں اور ان پر برابر غور و فکر کرتے رہنا چاہئے تعلیم و تدریس کا ایک طریقہ ناکام ہو سکتا ہے یا تجربہ اس طریقے میں جزوی تبدیلی یا اضافے کا محرک ہو سکتا ہے اردو اساتذہ کو وقتاً فوقتاً ان بدلے ہوئے سماجی تقاضوں کا بھی جائزہ لینا ہو گا اور ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے اپنے نصاب طریق تعلیم اور تدریس نظام پر بھی بار بار غور کرنا ہو گا یہ وہ تحقیقی عمل ہے جو برابر جاری رہنا چاہئے۔

جو کچھ یہاں عرض کیا گیا اس کی حیثیت تجویز کی نہیں محض چند خیالات تھے جو اس امید پر پیش کر دیئے گئے ہیں کہ ان پر غور و فکر سے شاید بہتر تجاویز سامنے آئیں اور تعلیم و تدریس کے نئے طریقوں کے بارے میں سوچنے سمجھنے کی نئی راہیں سامنے آئیں مجھے امید ہے کہ ان گزارشات پر اردو کے اساتذہ غور فرمائیں گے تاکہ ان کے تجربات کی مدد سے اردو کی تعلیم و تدریس کو زیادہ بہتر زیادہ موثر اور زیادہ معنی خیز بنایا جاسکے۔

کتابیات اور حوالے

- 1 کوئٹہ ری کیشن کی تعلیمی رپورٹ
- 2 ریسرچ مینٹاڈالوجی۔ اے سمپوزیم ڈانگریزی، سر دار ولہد بھائی ٹیل یونیورسٹی ولہد ودیا نگر گجرات 1968ء
- 3 رپورٹ۔ کامن ویلتھ یونیورسٹیز کانفرنس کو لمبو مطبوعہ 1971
- 4 تدریس اردو از احمد حسین۔ مرہٹواڑہ کالج آف ایجوکیشن اورنگ آباد مطبوعہ 1973
- 5 یونیورسٹی گرانٹس کیشن۔ ایم فل کورسوں کے شروعات کے لئے بنیادی ہدایات (سائیکلو اسٹائل)
- 6 دس جمع دو جمع تین پریشنل کا ونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ دہلی (تعلیمی تحقیق و تربیت کی قومی جماعت) کا بنیادی مقالہ مطبوعہ 1975
- 7 راقم الحروف کا مقالہ "قومی ادب کا تصور" مطبوعہ عصری ادب دہلی شمارہ 23 24
- 8 پروفیسر ٹوبولے۔ دی چین آف این آئیڈیا مطبوعہ 1929

دوسرا باب

مقاصد اور طریق کار

کوئی کام بے مقصد نہیں ہوتا۔ اگر کوئی کام فضول اور بے مقصد ہو تو کام کرنے والے میں مستعدی اور ذمہ داری کا احساس پیدا نہیں ہوتا اور اس کی طرف سے بے پروا ہو جاتا ہے مقصد کا واضح شعور تدریس کے لئے نہایت ضروری ہے کیونکہ مقصد واضح ہوگا تو اس کا اندازہ لگایا جاسکے گا کہ مقصد میں کتنی کامیابی ہوئی ہے اور اس مقصد کو پورا کرنے کے لئے کتنی اور کیسی کاوش ضروری ہوگی۔ مقصد واضح ہوگا تو اسی کے مطابق

1 نصاب کی تیاری

2 طریق تعلیم

3 کلاس لیکچروں کے علاوہ دیگر ذرائع تدریس کا تعین اور

4۔ امتحان کا طریق کار اور امتحان کے پرچوں کے جانچنے کا معیار طے کب

جاسکے گا۔ بلاشبہ ہر دور میں بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ مقاصد بھی بدلتے جاتے ہیں لیکن یہ حال مقصد کا واضح شعور ہونا لازمی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ تعلیمی ضرورتیں

وقت کے عام تقاضوں سے مطابقت رکھتی ہوں اور اس مطابقت کا احساس پڑھنے اور پڑھانے والے دونوں کو ہوتا کہ دونوں مل کر مقصد کی تکمیل کی کوشش کر سکیں۔

ادب کی تعلیم لازمی طور پر زبان کے وسیلہ سے ہوتی ہے اور زبان اپنی بات کہنے اور دوسروں کی بات سمجھنے کے لئے ضروری ہے زبان ادب ہی کا نہیں ہر قسم کے

خیال، جذبے اور علم و عرفان کی ترسیل و تعلیم کا لازمی وسیلہ ہے۔ یہ بحث خاصی شد و مد سے جاری ہے کہ زبان کی تعلیم و تدریس میں ادب کی تعلیم کا کوئی حصہ ہے یا نہیں مثلاً اردو پڑھانے والوں کو کیا صرف گرامر، صحیح نحوی ترتیب، جملوں کی ساخت مناسب ذخیۃ الفاظ اور اسی کے ساتھ خط، درخواستیں، رپورٹ اور علمی مقالے یا یادداشتیں لکھنے ہی کی تعلیم اور مشق تک محدود رکھنا چاہئے یا میہ و غالب کی غزلیں اور معیاری ناول اور افسانے بھی پڑھانے چاہئیں۔ انگریزی پڑھنے والے کو کیا زبان کا صحیح استعمال ہی سکھانا چاہئے یا شیکسپیر کے ڈرامے اور ورڈز ورتھ کی شاعری بھی پڑھنی چاہئے۔

اس بحث مباحثے کے نتیجے میں زبان کی تعلیم کا شعبہ ادب کی تعلیم کے شعبے سے کچھ الگ ہو گیا یہ صحیح ہے کہ زبان کی تعلیم اور ادب کی تعلیم کے درمیان کوئی دیوار نہیں ہے اور حقیقت ادب کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے کہ ادب زبان کا سب سے موثر اور سب سے بھرپور استعمال ہے کیونکہ ادب اور خاص طور پر شاعری ہر لحاظ کے نئے معنوی اور کیفیاتی پہلوؤں کی دریافت کرتی ہے ان کی نئی نئی نہیں اور پرتیں کھولتی ہے اور اس طرح زبان میں نئی وسعتیں اور نئے امکانات کی نشات دہی کرتی ہے

اس طرح ایک نیا ڈسپلن وجود میں آیا جسے Functional روزمرہ کے کاموں میں کام آنے والی زبان کی تعلیم کہا جاسکتا ہے انگریزی اور دیگر معرّی زبانوں میں اس ڈسپلن کو خاص طور پر فروغ ہوا۔ خود ہمارے اپنے ملک میں حیدرآباد کے انگریزی اور غیر مالک کی زبانوں کی سائنٹفک طریقے پر تعلیم و تدریس کا کام کرنے کے لئے انسٹی ٹیوٹ CIEFL قائم کیا گیا اسی طرح میسور میں جدید ہندوتالی زبانوں کی تدریس کے لئے وزارت تعلیمات حکومت ہند نے ایک اور ادارہ قائم کیا ان دونوں اداروں نے لسانیات کی مدد سے زبان کی تعلیم و تدریس، بجا، تلفظ اور روزمرہ کے معاملات میں زبان کے استعمال کے طور طریقے اپنائے اس لحاظ سے ادب کی تعلیم کا پہلا اور ابتدائی مقصد زبان کی تدریس ہے۔

زبان کے دو واضح روپ ہیں۔ ایک دوسرے کی کہی جوتی یا لکھی جوتی باتوں کو سمجھنے اور سمجھنے کے صحیح مفہوم اور ہر جملے سے ظاہر ہونے والے مفہوم یا کیفیت تک رسائی حاصل کرنا۔ زبان کا استعمال ہر شخص کرتا ہے مگر لفظوں کا صحیح استعمال بہت

مشکل ہے۔ بعض کے نزدیک ناممکن ہے۔ لفظ جو کچھ ادا کر سکتے ہیں وہ کسی شخص کے دل و دماغ پر گزرنے والی کیفیت کا محض ایک حد تک ہی اظہار کر سکتے ہیں اور دوسروں تک یعنی ان الفاظ کے پڑھنے یا سننے والوں تک اس کیفیت کا صرف ایک حصہ ہی پہنچ پاتا ہے۔ اول تو یہ ضروری نہیں کہ جس لفظ کو کہنے یا لکھنے والے نے جن معنوں میں اور جس شدت اور گہرائی کے ساتھ استعمال کیا ہو سننے یا پڑھنے والا بھی انہی معنوں میں اور اسی شدت اور گہرائی تک سمجھے۔ ادب کا معاملہ تو خاصہ پیچیدہ ہے روزمرہ کی گفتگو میں بھی یہ صورتیں روز پیش آتی ہیں کہنے یا لکھنے والے کا مدعا کچھ اور ہوتا ہے اور سننے یا پڑھنے والا اس کا کچھ اور ہی مطلب نکالتا ہے اس سے فوش فہمیاں بھی پیدا ہوتی ہیں اور بدگمانیاں غلط فہمیاں اور الجھنیں بھی۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت فوجداری اور دیوانی عدالتوں میں چلنے والے مقدمات ہیں جن میں ضابطہ قانون اور تحریری دستاویزوں کے مختلف معنی نکالے جاتے ہیں اور نئی نئی تشریحیں کی جاتی ہیں۔ زبان پر قدرت کی ایک شکل زبان کی صحیح تفہیم Comprehension ہے اور اس کے لئے مشق تدریس اور زبان دانی کی ضرورت ہے۔ ادب کی تعلیم کا پہلا مقصد تفہیم کا شعور پیدا کرنا ہے۔

زبان کا دوسرا روپ ترسیل کا ہے یعنی ہر شخص جو کس دوسرے سے اپنے خیال یا جذبے کا اظہار کرنا چاہتا ہے زبان کو برتتا ہے یا اپنے خیال کی بات زبان سے ادا کرتا ہے یا تو سیر کے ذریعے نظام کرتا ہے اس صورت میں ہر شخص کو ایسے الفاظ اور جملے استعمال کرنے ہوتے ہیں جو اول تو اس کے دل کی بات کو جہاں تک ممکن ہو پوری طرح ادا کر سکیں اور دوسرے وہ الفاظ اور جملے ایسے ہوں جو سننے اور پڑھنے والوں کے لئے بھی وہی معنی رکھتے ہوں جو بولنے یا لکھنے والا ان تک پہنچانا چاہتا ہے یہ عمل اظہار Expression کا ہے اور اس کو زبان و ادب کی تدبیر میں صرف اس حد تک سکھایا جاسکتا ہے کہ طالب علم امتحان میں اپنے خیالات کو واضح طور پر ظاہر کر سکے۔

اظہار اور تفہیم کی مختلف منزلیں ہوتی ہیں اور تعلیم و تدریس یہاں تک جاتی ہے کہ یہ بات بار بار کہی جاتی ہے کہ خیالات محدود ہوتے ہیں اور انداز بیان بے شمار ہے۔

مقصد یہ ہے کہ ایک ہی بات کو مختلف لکھنے بولنے والے مختلف طریقوں پر ادا کرتے ہیں اور ان کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف ہوتے ہیں۔ عام آدمی کے پاس الفاظ خاصے محدود ہوتے ہیں اور وہ اپنے چھوٹے سے ذخیرۃ الفاظ سے کام چلاتا ہے یہ ذخیرہ اول تو ہر قسم کے جذبات و خیالات کو ادا کرنے کے لئے کافی نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ الفاظ مفہوم کی نزاکتوں اور لطافتوں پر حاوی نہیں ہوتے اور سننے یا پڑھنے والا انہیں پوری طرح سمجھ نہیں پاتا۔ جیسے جیسے زبان پر قدرت بڑھتی جاتی ہے اظہار بہتر ہوتا جاتا ہے اور جو مفہوم ابھی ابھی ڈھنگ میں ادا ہوا تھا زیادہ بھرپور اور موثر طریقے پر ادا ہونے لگتا ہے۔ پھر بھی ایسی کوئی منزل نہیں ہوتی جس سے کوئی دوسرا آگے نہ بڑھ سکتا ہو۔ ادیبوں اور شاعروں کی بات اور بے عام بول چال میں بھی مقرر خطیب اور وکیل ایک ہی خیال کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ بہتر زیادہ موثر اور زیادہ دل نشیں طریقے پر پیش کرتے ہیں اسی لئے یہ کہا گیا ہے کہ جس شخص کے پاس ذخیرۃ الفاظ جتنا زیادہ ہوگا اور بات کہنے کا ڈھنگ زیادہ موثر ہوگا وہ اکثر صورتوں میں دوسروں سے اسی قدر زیادہ کامیاب ثابت ہوگا۔ مگر کونسا پیرایہ دل نشیں ہے اور کونسا پیرایہ محض سطحی اور معمولی ہے اس کی تین آسان نہیں ہے۔ فرض کیجئے کسی شخص نے زندگی میں پہل بار میز دیکھی ہو عین ممکن ہے کہ وہ اسے بہت زیادہ پسند کرے اور ایک انوکھی ایجاد تصور کر کے اس کے گن گانے لگے لیکن جو اس سے قبل کئی میزیں دیکھ چکا ہے وہ جب کبھی کسی نئی میز کو دیکھے گا تو اس کا موازنہ اور مقابلہ اپنے ذہن میں اس سے پہلے دیکھی ہوئی میزوں سے ضرور کرے گا اور اسی کے مطابق نئی میز کے بارے میں کوئی فیصلہ دے گا۔ اس لحاظ سے اس کی پسند اور ناپسند اس کے اپنے تجربے اور نظر کے مطابق ہوگی۔ زبان اور ادب کے علاوہ دوسرے شعبوں میں پسند اور ناپسند کا معاملہ آسان ہے اور کسی شے کو پسند کرنے کے اسباب آسانی سے بیان کئے جاسکتے ہیں اور اچھائی برائی پر کھن جاسکتی ہے لیکن اگر کسی کو تیسرے درجے کا فلمی گانا غالب کی اچھی سے اچھی غزل کے مقابلے میں زیادہ پسند ہو تو اس کو قائل معقول کرنا مشکل ہے اور بحث دیلوں سے زیادہ ادب اور شعر کے صیح ذوق تک پہنچ جائے گی۔

ذوق سلیم کسے کہتے ہیں اور وہ کس طرح پیدا ہوتا ہے اس پر لمبی چوڑی بحثیں ہو سکتی

ہیں لیکن اچھے ادب کو تیسرے درجے کے ادب سے بہتر ثابت کرنے کے لئے منطقی یا ریاضی کی طرح آسانی سے پرکھی جانے والی دلیلیں نہیں دی جاسکتیں لیکن ادب کی تعلیم کا ایک بڑا مقصد یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اچھے اور برے ادب کی پہچان کا شعور پیدا کرے اور اسی کے ساتھ اچھے ادب سے متاثر ہونے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت Appreciation پیدا کرے۔

اپنی آسانی کے لئے ہم زبان اور ادب کی تعلیم کے رکھ ادب کو زبان کا بہترین اور موثر ترین استعمال اور شاعری کو Best Words in Best order یا بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کہا گیا ہے) ہم تین بنیادی مقاصد قرار دے سکتے ہیں۔ تفہیم، اظہار اور ذوق۔ اور یہ تینوں مقاصد براہ راست تعلیم کے اعلیٰ ترین مقاصد سے وابستہ ہیں۔ ہمارے زمانے کو سائنس اور ٹکنالوجی کا دور کہا جاتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ آج کے نوجوان طالب علم کو ساری توجہ سائنس علوم اور ٹکنیکی واقفیت پر صرف کرنا چاہئے۔ گویا زبان و ادب کی تعلیم و تدریس یا تو سرے سے غیر ضروری ہو گئی ہے یا اس کی حیثیت ثانوی اور ضمنی ہے۔ درحقیقت آج کے دور میں زبان اور اس کے ذریعے موثر ذریعہ اظہار کی ضرورت پہلے کے مقابلے کہیں زیادہ ہو گئی ہے۔ زبان کو لیجئے۔ آج دنیا مختصر ہوتی جا رہی ہے۔ تجارت اور ٹکنالوجی کی ضرورتوں کی بنا پر ہر شخص کو اپنی مادری زبان کے علاوہ متعدد دوسری زبانیں سیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور کم سے کم مدت میں وہ ان زبانوں کو سیکھنا چاہتا ہے یہی صورت ادبی ذوق و شعور کی بھی ہے جس کے بغیر انسان زندگی کا صحیح شعور اور لطف حاصل نہیں کر سکتا اور خود کو مہذب اور متمدن نہیں کہہ سکتا۔ اس لئے ادب کی تعلیم و تدریس آج زیادہ پیچیدہ اور وسیع نوعیت کے مسائل سے دوچار ہے اور اس کے سامنے نہ صرف انسانی تہذیب کی اجتماعی روایات کو سمیٹنے اور اگلی نسل تک پہنچانے کا مسئلہ ہے، بلکہ انسان کو بہتر اور زیادہ شائستہ انسان بنانے کا مسئلہ بھی ہے اور صحیح معنوں میں یہی ادب کا تعلیم کا مقصد قرار پاتا ہے۔

تشوہق

ایک زمانہ تھا تعلیم زیر دستی کا سودا تھی اور وہ بھی چند طبقوں تک محدود تھی جبر کو تدریس کا حصہ سمجھا جاتا تھا اور مارپیٹ سے سبق یاد کرانا تدریسی عمل کا ناگزیر حصہ تھا۔ آج کی دنیا میں تعلیم عام ہو چکی ہے اور کم سے کم اصولی طور پر حصول علم سب کے لئے ہے۔ گویا علم ایک جمہوری حق ہے۔ پھر علم کا تصور بھی بہت کچھ بدل گیا ہے کل کی بات ہے علم زیادہ تر منقولات سے متعلق سمجھا جاتا تھا یعنی جو کچھ ہماری نسل نے اپنے پہلے کی نسل سے سیکھا ہے اسے جوں کا توں اگلی نسل تک منتقل کر دیا جائے مگر اب علم کو کوئی حتمی اور مکمل اکائی نہیں سمجھا جاتا اور یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ علم جستجو اور دریافت کا ایک مسلسل اور کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے جس میں حتمی اور قطعی نتائج بہت کم ہیں اور جواب طلب سوالات بہت زیادہ ہیں عین ممکن ہے کہ ہم سے پہلے والی نسلوں نے جو کچھ نطقی اور حتمی سمجھ کر قبول کر لیا تھا وہ سب کچھ ہمارے لئے اسی طرح قابل قبول نہ ہو اور ہم ان نتائج پر نظر ثانی کرنا پسند کریں یا ان سبھی مسائل کو نئے زاویے سے دیکھنا اور حل کرنا چاہیں۔

لہذا تعلیم آج محض کسی منظور شدہ نصاب کو ذہن نشین کرادینے یا چند کتب میں رٹا دینے کا نام نہیں ہے بلکہ طلب علم میں جستجو کا ذوق اور سچائی کی ٹرپ پیدا کرنے کا نام ہے آگے کا راستہ وہ خود طے کرے گا۔ ہاں استاد اس طلب و جستجو میں اس کے لئے جابجا آسانیاں فراہم کر سکتا ہے اور اس کی تعلیمات طالب علم کے لئے قطب نما کا کام ضرور دے سکتی ہیں تاکہ وہ گمراہی سے بچ سکے۔

ادب کی تعلیم میں یہ لحاظ رکھنا اور بھی زیادہ ضروری ہے۔ ہر زمانے کے ادبی معیار بدلتے ہیں ہر زمانے کی ادبی پسند اور ناپسند بھی بدلتی ہے۔ عہد کے اپنے میر و موتی ہیں اور اپنے شیطان۔ اس لئے ہر زمانہ ادبی روایت اور تاریخ پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے اور اپنے دوست دشمن خود چنتا ہے۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ ادب جاوداں ہے اور ایک دور میں لکھا ہوا ادب دوسرے دور میں بھی زندہ رہتا ہے اور آنے والی نسلوں کو اور آنے والے زمانوں کو سامان نشاط فراہم کرتا ہے یہ صحیح ہے

مگر یہ نہ بھولنا چاہئے کہ اول تو ایسا ادب بہت کم ہوتا ہے دوسرے یہ ادب بھی ہر دور کے لئے الگ الگ معنی اور لطف اندوزی کے مختلف پہلو رکھتا ہے نظریہ اکبر آبادی کو انیسویں صدی میں شیعہ نے سوجھنا اور بازاری شاعر قرار دیا بیسویں صدی میں یہی ان کی مقبولیت اور اہمیت کا سبب قرار پایا اور انہیں عوامی اور جمہوری شاعر تسلیم کیا جائے لگاتار اپنے دور میں ادبی ڈکٹیٹر تھے مگر بعد کے دور نے انہیں اچھے شاعروں کی صف سے تقریباً خارج کر دیا۔ اس لئے ادبی ذوق اپنے زمانے کی دیگر اقدار سے بے پروا نہیں رہ سکتا اور براہ راست اس سے متاثر ہوتا ہے۔

استاد کے لئے منزل کی طرف قدم بڑھانے سے پہلے اپنے ہم سفرؤں کی پہچان ضروری ہے اسے ہر مرحلے پر اپنے طلباء سے واقف ہونا چاہئے یہ واقفیت ایک تو اس طرح کی ہونی چاہئے جس سے ان طلباء کی ذہنی اور جذباتی زندگی کا خاکہ اس کے سامنے آ سکے۔ مثلاً ان طلباء کے خانہ، علاقے، علاقائی زبان عام مشاغل، دلچسپیاں اور وابستگیاں۔ دوسرے طلباء جماعت میں داخل ہوتے وقت کس قسم کی تعلیم حاصل کر کے اور متعلقہ مضمون کے بارے میں کتنی واقفیت یا اس کے پس منظر کے بارے میں کتنی معلومات حاصل کر چکے ہیں تعلیم ایک مسلسل عمل ہے اور ہر درجہ اور جماعت پیش رو درجے یا جماعت سے براہ راست تعلق رکھتی ہے اسی بنا پر زبان کی تدریس میں لفظ شماری کی بھی بڑی اہمیت ہے طالب علم کو ایک خاص مدت میں الفاظ کی ایک خاص تعداد کی مشق کرائی جاتی ہے اور یہ مشق عام طور پر اس طرح کرائی جاتی ہے کہ طالب علم کو تیر یا کیسا نہایت کا احساس نہ ہو دراصل یہ دونوں قسم کی واقفیتیں ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں تدریس میں ذاتی توجہ دینا ضروری ہے اور اس کے بغیر شاگرد سے جس قدر بہتر طور پر واقف ہوگا اتنا ہی اس کی دلچسپیوں اور اس کے نجی اور ذاتی تجربات سے اپنے سبق کو ہم آہنگ کر کے لگا تدریس معلوم سے نامعلوم مانوس سے غیر مانوس اور آسان سے مشکل تک کا سفر ہے اور یہ سفر اسی وقت آسان ہو سکتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ آپ کے طلباء کے لئے مانوس کیسے ہے ان کو کیا معلوم ہے اور وہ کس حد تک دشواریوں کو آسان کر دیتے ہیں مختصر یہ کہ وہ کس حد تک اور کس منزل تک تعلیم حاصل کر چکے ہیں۔

معلوم سے نامعلوم، مانوس سے نامانوس، معلوم اور آسان سے مشکل تک کے سفر

میں سابقہ تجربات سے نئے تجربات اور نئی معلومات (بلکہ علم و عرفان) کو ہم آہنگ کر دے۔ عمل بھی اسی وقت ممکن ہے جب طلباء کے سابقہ تجربات کے بارے میں استاد کو کچھ معلومات حاصل ہوں اور وہ آئندہ اسباق کو طلباء کے لئے بامعنی اور بامقصد بنانے کے معنویت انفرادی اور براہ راست تجربوں کی روشنی میں فرد بناتی ہے اور جب تک کوئی معلومات یا کوئی تصور کسی کے تجربات سے ہم آہنگ نہ ہو اس وقت تک اس کی بصیرت کا حصہ نہیں بنتے اور صحیح علم محض معلومات یا محض ذہنی یا جذباتی عقیدہ نہیں بصیرت ہے اور بصیرت ہی انسانی کردار کو نئے سانچے میں ڈھالتی ہے اور اسے زندگی کا نیا عرفان حاصل کرنے کے قابل بناتی ہے۔

جے مری لی اور ڈورس مے لی نے اپنی کتاب *The Child and his Development* میں بجا طور پر لکھا ہے کہ زبان اور تدریس زبان فرد کی سماجی تربیت یا فرد کی نجی خواہشات اور سماج کے ضابطوں کے درمیان مطابقت پیدا کرنے کا موثر ذریعہ ہے اور یہ تربیت جس قدر طلباء کے براہ راست تجربوں سے ہم آہنگ ہوگی اسی قدر زیادہ کارگر ثابت ہو سکے گی۔

As a teacher, you need to know:-

That each individual is an integral whole and his various aspects have no separate reality and cannot function independently.

That the basic human drive is for increasing self-realisation.

That self-realisation is affected by the child's environment.

That this self-realisation can only progress

¹ The child and his development by J. Murray lee & doris

May lee (Appleton-Century-Crafts) New York.

as the child's needs are met.

That frustration of these needs lead to

serious problems.

دوسرے لفظوں میں تعلیم مکمل شخصیت کو پیش نظر رکھ کر ہی دی جانی چاہئے ہر طالب علم کا اپنا مقصد یا نصب العین ہوتا ہے اور وہ ان کے حصول ہی سے اپنی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے ہر عمل میں وہ اسی تکمیل کی تلاش کرتا ہے اور ہر اس کام میں محنت کرتا اور جی لگاتا ہے جس سے اس کی تکمیل میں مدد ملتی ہو ورنہ گویا طلبہ کے مقصد یا نصب العین یا تصور تکمیل سے مطابقت اور ہم آہنگی ہی سے تدریس کے عمل میں زیادہ دلچسپی اور معنویت پیدا کی جاسکتی ہے (شخصیت کی تکمیل کا یہ عمل جتنا زیادہ ہوگا اسی قدر مسرت اور اطمینان حاصل ہوگا اور اس مقصد میں جتنی رکاوٹیں پیدا ہوں گی اتنا ہی ناکامی، ارتعاش، غصہ، تشدد، مگرابی یا دوسرے قسم کے غیر فطری رد عمل کی طرف رجحان پیدا ہوگا۔

(2)

مقصد یا نصب العین کے تعین میں استاد بہت کچھ مدد کر سکتا ہے اور یہیں سے تعلیم کا عمل شروع ہو جاتا ہے اردو کے طلبہ کو ہندوستان میں مختلف قسم کے مسائل کا سامنا ہے۔ عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ اردو پڑھنے کے بعد طلبہ کیا کریں گے یا اردو ان کے کیا کام آئے گی؟ یہ سوال بڑی حد تک شکست خوردہ ذہنیت سے پیدا ہوا ہے۔ گو اس کے اسباب ہیں مگر ان سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ اردو پڑھنے میں خسارہ ہے یا کوئی فائدہ نہیں ہے۔

آزادی کے بعد ہندوستان کی کم سے کم 54 یونیورسٹیوں میں بی اے اور ایم اے کی سطح پر اردو پڑھائی جاتی ہے ان میں بعض یونیورسٹیاں ایسی بھی ہیں جن میں بہت سے کالج ہیں اور ہر کالج میں اردو کی تعلیم و تدریس کے لئے اسامیاں موجود ہیں بعض کالجوں میں توسیع بھی ہوتی ہے ان کے علاوہ اسکولوں میں اردو اساتذہ کی جگہیں بھی نکلتی رہتی ہیں غرض اردو معلمین اور مدرسین کے لئے بھی گنجائش کم نہیں تاہم یہ نہیں ہیں اور جو ہر قابل کو ان میں جگہ ملنا دشوار نہیں۔

اس کے علاوہ آل انڈیا ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور حکومت ہند اور ریاستی حکومتوں کے محکمہ اطلاعات میں برابر اردو داں حضرات کے لئے جگہیں نکلتی رہتی ہیں۔ اردو کے اخبارات بڑی تعداد میں نکلتے ہیں اور ان کی تعداد میں برابر اضافہ ہو رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ابھی تک ان اخبارات کو تہارتی خطوط پر منظم نہیں کیا گیا ہے مگر مناسب تربیت کے بعد اردو داں حضرات یہ کام آسانی اور سہولت کے ساتھ کر سکتے ہیں۔

ترجمے کی بھی مانگ بڑھ رہی ہے اور ایسے مترجمین کی ضرورت محسوس کی جا رہی ہے جو انگریزی یا ہندی یا کسی دوسری علاقائی زبان سے اردو میں اور اردو سے ان زبانوں میں ترجمہ کر سکیں نیشنل بک ٹرسٹ، سہیتیہ اکادمی اور دوسرے اداروں میں مترجمین کی کھپت ہے ترقی اردو بیورو میں بھی ترجمے کا کام بڑے پیمانے پر ہو رہا ہے۔ غرض اردو کے اچھے طالب علموں کے لئے روزگار کے مواقع آسانی سے نکل سکتے ہیں۔

لیکن تعلیم کو محض روزگار سے جوڑنا تعلیم کے مقصد کو سطح بنانے کے مترادف ہے تعلیم انسان کی شخصیت کی تکمیل کی کوشش ہے اور اگر تعلیم کردار کی تعمیر اور بہتر شخصیت کی تشکیل کرے تو اردو تعلیم اس عمل میں مدد کر سکتی ہے۔ خصوصاً ان علاقوں میں جہاں اردو مادری زبان کی حیثیت رکھتی ہے اور ذریعہ اظہار اور وسیلہ ترسیل کے طور پر برتی جاتی ہے۔

اردو کی تعلیم ایک وسیع تر تہذیبی فضا کا مطالبہ کرتی ہے۔ اردو محسوس کلاس روم میں پڑھا جانے والا مضمون نہیں ہے وہ ایک بڑی تہذیبی وراثت کی کنجی ہے وہ زبان اور ادب کے نئے دروازے کھولتی ہے وہ طالب علم کو صرف گزرے ہوئے زبانوں کے تجربوں سے لذت لینے ہی کا سبق نہیں سکھاتی بلکہ اسے خود اپنے طور پر تجربات کو بہتر طریقہ پر بیان کرنے کا ہنر بھی سکھاتی ہے دنیا کو ایک نئے ڈھنگ اور انوکھے طریقے سے دیکھنا بھی سکھاتی ہے۔ اردو کی تعلیم ایک نیا امکان ہے۔ ممکن ہے کہ آج کا طالب علم کل خود ادیب اور شاعر ہو اور بڑے سے بڑے فن کار کا ہم پلہ ہو جائے۔

اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ اردو کئی صدیوں تک سرکاری زبان رہی ہے اور ہر قسم کے کاغذات اور دستاویزیں، تاریخ، مالیات، قانون، زراعت، حکمت اور طب غرض سبھی قسم کے علوم و فنون کا اچھا خاصہ بڑا ذخیرہ اردو ہی میں موجود ہے

نیشنل آرکائیو اور میوزیم اس قسم کے قیمتی ذخیروں سے بھرے پڑے ہیں اگر کسی کو اپنے ماضی کو پہچانا ہو تو اردو کے بغیر یہ ممکن نہیں کسی زبان کی یہ بڑی خوش قسمتی ہوتی ہے کہ وہ انسانی سماج کے ہر شعبے میں اس طرح گھل مل جائے کہ اس کے بغیر سماج کی تصویر مکمل نہ ہو سکے۔ اردو کو یہ عزت حاصل رہی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ملک کے گوشہ گوشہ میں بولی اور سمجھی جاتی رہی ہے اور اسی بنا پر وہ لوگوں کی زبانوں اور دلوں پر راج کرتی رہی ہے۔

آج بھی اگر موسیقی اور فلم سے لگاؤ رکھنے والے اردو سے ناواقف ہو کر موسیقی اور فلم سے پوری طرح لطف حاصل کرنا چاہیں تو انہیں قدم قدم پر دشواریوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ غزل آج فقط اردو ادب کی ایک صنف ہی نہیں ہے بلکہ ہندوستانی موسیقی کی بھی اہم صنف ہے۔ اس لحاظ سے اردو کا طالب علم جب اردو ادب کی تعلیم حاصل کرتا ہے تو وہ دوسرے اکثر علوم و فنون سے کہیں آگے بڑھ کر ایک نئی آگہی حاصل کرتا ہے اور بہتر تربیت پاتا ہے۔

استاد جب تک اپنے طالب علموں میں کسی علم کی اہمیت واضح نہیں کرنا اس وقت تک ان سے پوری محنت اور مستعدی کی امید نہیں کر سکتا۔ اردو کے طالب علموں کے ذہن میں جب تک اردو سیکھنے اور اس کے ادب کو سمجھنے کی ضرورت کا احساس نہ ہوگا اس وقت تک وہ اردو کی تعلیم اور اس کے ادب کو پوری طرت پہچاننے کی پوری کوشش نہیں کریں گے۔

انہماق و تفہیم محض نشوونما کا ایک طریقہ ہو سکتے ہیں استاد کو دوسرے ذرائع بھی استعمال کرنے چاہئیں جن میں آج کل کے بصری اور نظری وسائل کو بھی شامل کرنا ہوگا

تیسرا باب

جمالیات کا پہلا سبق

حسن کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے کہ وہ موزونیت اور تناسب کا نام ہے۔ یوں تو یہ تعریف دوسری تعریفوں کی طرح مبہم اور غیر واضح سی ہے لیکن اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ حسن کوئی سادہ اور مفرد کیفیت نہیں ہے بلکہ مختلف اور کبھی کبھی متضاد عناصر سے مل کر بنتا ہے اور اس لحاظ سے حسن ایک پیچیدہ عمل ہے حقیقی زیادہ اور رنگارنگ اشیا اور کیفیتیں مل کر ایک سانچے میں ڈھلیں گی اسی قدر پڑھنے، سننے اور دیکھنے والے میں حسن کا احساس اور حیرت اور خوشگوار تعجب کا احساس زیادہ گہرا ہو گا۔ طلباء کے ذہن نشین ہو جائے تو یہ نکتہ نشر اور نظم دونوں کی نئی نئی تہہ داریوں تک پہنچنے میں مدد دے گا۔

ہر کیفیت چاہے کتنی ہی سیدھی سادی کیوں نہ معلوم ہوتی ہو مختلف حصوں اور مختلف کیفیتوں سے مل کر بنتی ہے اور اسی لئے ہر کیفیت کے پیچھے رنگارنگی اور رنگینی چھپی ہوتی ہے البتہ اس کی شکلیں الگ الگ ہوتی ہیں بعض صورتوں میں یہ رنگارنگی اور تضاد بالکل صاف دکھائی دیتا ہے مثال کے طور پر اس شعر میں

بوسے گل، نالہ دل، دود چرائی محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس میں شاعر نے تین بالکل مختلف چیزوں کو جمع کیا ہے جن میں بظاہر کوئی تعلق

نہیں ہے بوائے گل نالہ دل سے اور محفل کے چراغ کے دھوئیں سے یا نکل انگ اور غیر متعلق
 بے لیکن دوسرے مصرعے نے ان چیزوں میں ایک باہمی ربط اور تعلق ڈھونڈ نکالا ہے
 یعنی یہ تینوں غیر متعلق چیزیں اس ایک بات میں یکساں ہیں کہ تینوں ایک ہی محفل سے
 نکلی ہیں اور پریشاں یعنی بکھری ہوئی نکلی ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ شاعر
 خود اپنا ذکر براہ راست نہیں کرتا مگر اشارہ اپنی طرف بھی ہے کہ میں بھی تری محفل
 سے نکلتا ہوں تو بوائے گل اور نالہ دل کی طرح پریشان حال ہوتا ہوں۔ اختلاف میں اتفاق
 اور یکساں چیزوں میں اختلاف کے پہلو ڈھونڈ نکالنا تخیل کی کرشمہ سازی ہے اور اس
 قسم کی نئی ترتیب سے پڑھنے اور سننے والے کے تخیل کو بھی نئی راہ ملتی ہے اور ایک خوشگوار
 تعجب ہوتا ہے کہ جن چیزوں کی یکسانیت یا اختلاف پر اس نے کبھی غور نہیں کیا تھا اب وہ
 اچانک ایک نئے روپ اور نئی شکل میں اس کے سامنے آجاتی ہیں گویا ادب تخیل کے ذریعے
 نئے رشتوں اور نئی شناسائیوں کی تلاش ہے۔ یہ تلاش چیزوں کے نئے رابطے ہی بے نقاب
 نہیں کرتی بلکہ پوری زندگی کو نئے رنگ سے پیش کرتی ہے کیونکہ تخیل چیزوں کو صرف اس
 شکل میں پیش کرنے پر بس نہیں کرتا بلکہ ان میں تبدیلی اور ترتیب کے نئے امکانات
 سامنے لاتا ہے اور زندگی کو نئی تبدیلیوں کی آماجگاہ بنا دیتا ہے۔ اور اسی اعتبار سے
 ادب کو زندگی کا معمار کہا جاتا ہے۔

چوتھا باب

نظم کی تدریس

نظم مصرعوں یا اشعار کا وہ سلسلہ ہے جو مفہوم اور کیفیت کے اعتبار سے مربوط ہو اور معنوی اور کیفیاتی وحدت رکھتا ہو نظم میں تسلسل اور ارتقا ضروری ہے۔
نظم کی اس تعریف میں رباعی اور قطعہ سے لے کر آزاد اور نثری نظم سبھی آجاتے ہیں نظم خواہ کسی قسم کی ہو اس میں معنوی اور کیفیاتی وحدت اور تسلسل اور ارتقا لازم ہے اس لحاظ سے غزل کا ہر شعر مکمل نظم ہے فرق ہے تو اتنا کہ غزل مخصوص علامتوں اور لفظیات کی شاعری ہے اور اس کا دائرہ داخلی تجربات تک محدود ہے اور اس کا پیمانہ دو مصرعوں پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے۔

نظم بیان یہ بھی ہو سکتی ہے اور اس کا انداز بیان غزل کی علامتوں کو بھی اختیار کر سکتا ہے اور اس سے بے نیاز بھی ہو سکتا ہے مگر اس کی اصل پہچان اس کی معنوی اور کیفیاتی وحدت ہی سے ہوتی ہے۔ اور یہ وحدت جتنی تہ در تہ، جتنی دل نشیں اور جتنی پرتاثر ہوگی نظم اتنی ہی کامیاب ہوگی۔ یہ دل نشینی اور تاثیر مختلف طریقوں سے پیدا ہوتی ہے کبھی نئے خیال سے، کبھی نئے انداز بیان سے اور کبھی کسی نئی کیفیت سے۔ مگر ہر اچھی نظم خیال، کیفیت، تجربے اور انداز بیان کے انوکھے پن کا سنگم ہوتی ہے۔

رباعی کا پیمانہ چار مصرعوں تک محدود ہوتا ہے اور اس کے ارکان متعین ہیں رباعی ایک خاص وزن میں ہی لکھی جاتی ہے چار مصرعوں میں عام طور پر تسلسل کے ساتھ ارتقا بھی

موجود ہوتا ہے یعنی ہر رباعی کا ایک مضمون ہی نہیں ہوتا بلکہ ہر مصرعہ ہات کو آگے بڑھاتا ہے تیسرا مصرعہ اس ارتقا میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور آخری مصرعہ سکے لئے دلیل یا جواز پیدا کرتا ہے۔ مثلاً

دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی
ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو آ کے نہ جائے وہ بڑھا پا دیکھا
جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی

ظاہر ہے تیسرے مصرعے میں چوتھے مصرعے کی بنیاد اٹھائی گئی ہے۔ اس رباعی سے اندازہ ہوگا کہ ہر رباعی کے لئے تین باتیں ضروری ہیں:

1. مخصوص اوزان میں چار مصرعوں کا ہونا۔
2. چار مصرعوں میں معنوی اور کیفیاتی وحدت کا ہونا۔
3. تین مصرعوں میں ایک ہی ردیف اور قافیہ کا ہونا۔

قطعہ بھی ایک قسم کی نظم ہے رباعی کی طرح قطعہ بھی چار مصرعوں کا ہو سکتا ہے لیکن ماکے لئے کسی خاص قسم کے اوزان میں ہونا ضروری نہیں ہے اور ان چار مصرعوں میں سے تین مصرعوں کا ایک ہی ردیف اور قافیہ میں ہونا بھی ضروری نہیں ہے البتہ قطعے کے سبھی مصرعوں میں تسلسل اور ارتقا اور معنوی یا کیفیاتی وحدت کا ہونا لازم ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل قطعے دیکھیں۔ جو ایک غزل میں قطعہ بند اشعار کی شکل میں ہے۔

کل پاؤں ایک کاسہ سر پر جو آگیا
تاگہ وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھی کسو کا سر پر غرور تھا

اس قطعے میں ایک ہی واقعے کو تیشی انداز میں پیش کیا تھا۔ یہ قطعہ میر نے اپنی غزل میں قطعہ بند اشعار کی شکل میں شامل کیا ہے لیکن ایسے قطعے بھی ہیں جو کسی غزل کا حصہ نہیں ہیں اخترا انصاری نے قطعہ کو اپنا مخصوص آرٹ بنایا اور ان کے قطعے بہت

مقبول ہوئے ان کا ایک قطعہ ہے :

جو پوچھتا ہے کوئی نہ نہ کیوں میں آتا آنکھیں
تو آنکھیں مل کے یہ کہتا ہوں رات سو نہ سکا
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رو نہ سکا

یاعلیٰ اور قطعات کے علاوہ معنوی اور کیفیاتی وحدت والے "بوط اشعار" اور
میں کم سے کم تین اور شکلیں مقبول رہی ہیں۔

1. قصیدہ۔

2۔ مرثیہ

3۔ منظومات کی دیگر اقسام مثلاً مسدس، جنس وغیرہ

قصیدے کی تدریس

قصیدہ شعروں کا ایک ایسا بڑا سلسلہ ہے جو کسی نہ کسی پیشوا یا بادشاہ یا کسی اہم
زندہ شخصیت کی تعریف میں لکھا جائے۔ رات ہوں اور راجاؤں نے اسے میں شام
، بات و ابستہ ہوتے تھے اور وہ مختلف موقعوں پر بات ہوں اور اب اس کی تعریف
میں تمجید لکھ کر دوبار میں پیش لیا کرتے تھے اور انعام پاتے تھے اب تو قصیدے
کم لکھے جانے لگے اور جو لکھے گئے وہ بھی ناتوند ہیں رہ ناناؤں اور پیغمبروں کی تعریف میں لکھے
باہر اب سے رہ ناناؤں کی تعریف میں لکھے جواتے ہیں وہ میں عزت اور وقار لہتے تھے۔

قصیدہ کسی چیز میں بھی لکھا جاسکتا ہے شرط یہ ہے کہ قصیدے کا موضوع ایک ہی
شخص اور قافیہ میں ہوگا اور پورا قصیدہ ایک ہی شخص کی تعریف میں کہا جائے گا قصیدے
کی خوبی گریز اور مدح کی مضمون آفرینی میں ہے یعنی شاعر جتنا باکمال ہوگا اتنے ہی
نئے پہلو اور نئے مضامین پیدا کرے گا۔

کسی کی تعریف کرنا یوں تو بڑا آسان لگتا ہے لیکن جب ان گنت لوگ اپنے
اپنے طریقے پر تعریف اور مدح کے مضمون باندھتے آئے ہوں تو ان میں نہ مضمون نہ

کوئی نیا پن پیدا کرنا بہت مشکل ہو جاتا ہے اور اس نئے پن ہی کو قصیدہ نگار کی بڑائی کی پہچان سمجھا جاتا ہے لیکن مدح یا تعریف تک پہنچنے سے پہلے قصیدے کا ابتدائی حصہ آتا ہے اور اگر شروع کا حصہ دل کش اور شاعرانہ حیثیت سے پراثر نہ ہو تو قصیدے کے باقی حصے تک پہنچنا ہی مشکل ہو جاتا ہے اس لئے قصیدے کے ابتدائی حصے کو قصیدہ کی بنیاد قرار دیا جاسکتا ہے اور شاعر کا کمال اس میں ہے کہ وہ اس ابتدائی حصہ سے اچانک کس طرح مدح کے مضمون تک پہنچتا ہے اس طرح ہر قصیدہ اپنی وحدت کے باوجود مندرجہ ذیل حصوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ہر قصیدے کے بنیادی اجزاء اس۔

1- تشبیب یعنی ابتدائی حصہ

2- گریز

3- مدح جس میں سراپا، گھوڑے اور تلوار کی تعریف، بہادر مہم سخلات اور دیگر خیر بیوں کا بیان بھی ہوتا ہے۔

4- دعا دعا کے ساتھ شاعر اپنا مدعا یا حسن طلب بھی نظم کرتا ہے۔

5- خاتمہ

قصیدے کے ان اجزاء کا تذکرہ ضروری ہے کیونکہ دوسری مختصر نظموں کے برخلاف کلاس میں پوری نظم کی بلند خوانی قصیدے پڑھاتے وقت نہیں کی جاسکتی قصیدے کی تدریس سے پہلے مختصر طور پر مدوح اور شاہ دونوں کا تعارف ضروری ہے اگر دوسرے اہم شاعروں نے بھی اسی شخص کی مدح نکھی ہو تو ان قصیدوں کے بھی چند اشعار مثال اور مقابلے کے لئے پیش کئے جاسکتے ہیں اس کے بعد قصیدہ کا ایک ٹکڑا اور ظاہر ہے کہ ابتدا میں یہ ٹکڑا تشبیب ہی کا ہو گا۔ کلاس میں پڑھا جانا چاہئے۔ اس ٹکڑے میں گریز کے اشعار کو شامل کرنا مناسب ہو گا۔

مقصد یہ ہے کہ طالب علم ندرت اظہار کو سمجھ سکیں اور یہ اندازہ لگا سکیں کہ شاعر نے کس حد تک حیرت کے عنصر کو قائم رکھتے ہوئے تشبیب کے اشعار سے مدح کا مضمون نکالا ہے اور پڑھنے والوں کو خوشگوار حیرت میں مبتلا کر دیا ہے یہ راصل اس قسم کی مضمون آفرینی ہے جو تخیل کی تربیت کرتی ہے اور ادب کے طالب علم کو نئے مضامین تلاش کرنے اور نئے نئے پہلو تلاش کرنے کی مشق بہم پہنچاتی ہے۔

تشبیہ کے اشعار ختم کرنے سے پہلے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کی وجہ تسمیہ پر بھی روشنی ڈال دی جائے مختصر یہ بھی بتا دیا جائے کہ قصیدہ ہماری شاعری میں عربی سے آیا جہاں ہر قسم کی ادبی تخلیق کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ بے ارادہ، غیر شعوری اور کسی حد تک الہامی تخلیق جو گویا شاعری پر غیب سے نازل ہوتی تھی اور قصد و ارادے سے شعوری طور پر لکھی جانے والی تخلیق تھی۔ قصیدے کا شمار شعوری تخلیق میں کیا جاتا تھا عرب جو شیعی اور عاشق مزاج تھے۔ شاعری میں عشقیہ مزاج ہے یا پھر جنگ و جدل میں قبیلوں کے بہادروں کا جی بڑھانے والی شاعری ہے۔ قصیدے کا تعلق عشق و رومان سے تھا اور قصیدے میں دل دوزی اور دل گدازی پیدا کرنے کے لئے شاعروں نے ایک خاص طریقہ ایجاد کیا تھا۔ وہ اپنے قصیدے بتی ہوئی رومانی یادوں سے شروع کرتے تھے اور ان وادیوں کو خطاب کرتے تھے جہاں کبھی ان کی اپنی محبوبہ سے ملاقات ہوئی تھی۔ چونکہ اس ابتدائی حصے کا تعلق شباب اور اس کی یادوں سے ہوتا تھا اسی لئے اس حصے کا نام تشبیہ پڑ گیا۔

تشبیہ سے شاعر ایک خوشگوار حیرت کے ساتھ گریز کرتا ہے اور تشبیہ کے معنایں کو ممدوح کی ذات اور صفات سے جوڑ دیتا ہے مثال کے طور پر سودا نے تشبیہ کے نئے نئے معنایں باندھے ہیں اور انھیں ممدوح کی تعریف سے جوڑ دیا ہے مثلاً،

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ تھپک

دی وہیں آکے خوشی نے دردل پر دستک

در خواب میں ایک خوبصورت کامنی شاعر کو بشارت دیتی ہے کہ آج اس شخص کی سالگرہ کا جشن منایا جا رہا ہے جو انسان کی صورت اور فرشتوں کی سیرت کا مالک ہے اور اسی گریز سے نواب عماد الملک کی تعریف شروع ہوتی ہے۔

غالب نے بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں قصہ چاند سے خطاب شروع کیا ہے۔

ہاں مہ نوسنیں ہم اس کا نام

جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

گہر کے بعد مدح کا مرحلہ آتا ہے اور مدح گوئی میں قصیدہ نگار شاعر کس طرح نئے نئے مضمون پیدا کرتا ہے اور تعریف کے نئے گوشے نکالتا ہے یہی طلباء کے ذہن نشین کرانے کی بات ہے کیونکہ اس مرحلہ میں شاعر تخیل کے ذریعہ مضمون آفرینی کا مظاہرہ کرتا ہے اور بیان کی قدرت دکھاتا ہے جو ادب کے طالب علم کے لئے مفید ثابت ہو سکتی ہے اس کے علاوہ مدح کے لئے جوش و خروش اور چستی بندش بھی لازم ہے یہاں جوش و خروش سے مراد کسی قسم کی جذباتی شورش نہیں ہے بلکہ صرف یہ مراد ہے کہ شاعر جو مضمون یا انداز سے وہ ڈھیلا ڈھالا بے نمک اور بے کیف نہ ہو بات پوری طرح مربوط ہو اور دل سے نکلی معلوم ہوتی ہو اگر مبالغہ بھی ہو تو کم سے کم لطف سے خالی نہ ہو۔

اردو میں قصیدہ نگاری میں سودا کا مقام سب سے بلند ہے سودا اپنے قصیدوں میں جا بجا فارسی قصیدوں سے اثر قبول کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود مدح کے نت نئے پہلو نکالتے ہیں۔ سودا کے قصیدوں سے اس قسم کی مثالیں فراہم کر کے قصیدے کے تحاریر پر یکچہرہ میں طلباء کے سامنے پیش کرنی چاہئیں۔

مدح کے بعد حسن طلب اور دعا کی منزلیں ہیں ان میں بہت کم قصیدہ نگار کامیاب ہوئے ہیں بعض نے بات کو گھل پھرا کر شاعرانہ انداز میں نظم کیا ہے بعض نے براہ راست عرض مطلب کیا ہے جس کی شاید سب سے دل کش مثال غالب کے قصیدے میں ہے۔

آپ کا بندہ اور پھروں نگا

آپ کا نوکر اور کھاؤں ادھار

قصیدے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے طالب علم کے ذہن سے قصیدے کی وحدت کی تصویر مدہم ہونے لگے گی اس لئے کلاس میں اس وحدت تاثر کو قائم رکھنے کے لئے پھر قصیدے کے ابتدائی اشعار کی طرف رجوع کرنا مناسب ہوگا اور ابتدائی اشعار میں مدوح کی تصویر کی طرف اشارہ کرنا موزوں اور مفید ہوگا۔ اچھے قصیدوں کے ابتدائی اشعار میں مدوح کی ذات اور صفات کی طرف کوئی نہ کوئی بلیغ اشارہ ضرور ہوتا ہے گو ابتدا میں اس کا اندازہ نہیں ہوتا غور کرنے پر اس لطیف ربط تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے اسے صنعت براءت استہلال کہا جاتا ہے۔ مثلاً سودا کے ایک قصیدہ کا مطلع ہے :

اٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں متاسل

مطلع میں تیغ کا ذکر موجود ہے اور حضرت علی کی تیغ ذوالفقار کی طرف اشارہ ہے یہ
قصیدہ حضرت علی کی مدح میں لکھا گیا ہے اسی طرح سودا کا ایک دوسرا قصیدہ اس شعر سے
شروع ہوتا ہے۔

سوائے خاک نہ کھینچوں گامت دستار
کہ سر نوشت لکھی ہے مری بخط غبار

یہاں خاک اور غبار کا ذکر دشت کربلا کی یاد دلاتا ہے اور کربلا میں شہید ہونے والا
حضرت امام حسین کی مدح میں لکھے جانے والے قصیدے کا نہایت موزوں مطلع ہے۔
قصیدے کے بارے میں بعض حلقوں میں یہ بحث اٹھنے لگی ہے کہ ان کی حیثیت اب
محض تاریخی ہے چونکہ اب نہ بادشاہ رہے نہ ان کے دربار نہ دہ زبان کی شان و شوکت رہی
نہ انداز بیان کی ود آراستگی۔ تو پھر اب قصیدے کو کلاس میں پڑھانے اور اردو کے
صاب میں رکھنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ یہاں اس مسئلے پر تفصیلی بحث کی گنجائش نہیں لیکن
مالب علم کے ذہن میں یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ قصیدہ محض تاریخ کا حصہ نہیں ہے
بلکہ اس کے ادبی پیرایہ اظہار اور تخیل کے لئے مضمون آفرینی کی کوشش آج بھی ادب کے
لب علم کے لئے بہت کچھ سیکھنے کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ یوں بھی بادشاہ اور دربار پوری طرح
تم کہاں ہوئے ہیں ان کی شکلیں اور رنگ و روپ بدل گئے ہیں۔ جب تک انسان موجود
ہے تعریف سے خوش ہوتا اور مجوسے ڈرتا رہے گا اور اس لحاظ سے مدح کے نئے نئے
پہلو نکالنے کا فن باسی نہیں ہو سکتا البتہ اس کے انداز اور اسلوب بدلتے رہیں گے۔

مرثیے کی تدریس

ندیم شہری سرمائے میں مربوط نظم کی ایک اور صنف مرثیہ ہے مرثیہ کسی ایسے سلسلہ
اشعار کو کہتے ہیں جس میں کسی ایسے شخص کی سوہیف بیان کی گئی ہو جس کا انتقال ہو چکا ہے
اور اس کی وفات پر رنج اور افسوس کا اظہار کیا گیا ہو۔

اردو شاعری میں شخصی مرثیوں کا اچھا خاصہ ذخیرہ موجود ہے خاص طور پر حالی کا مرثیہ مائب، چلبست کا مرثیہ تلک اور اقبال کا مرثیہ داغ شخصی مرثی کی اہم مثالیں ہیں۔ لیکن شخصی مرثیوں سے کہیں زیادہ بڑا اور اہم ذخیرہ واقعہ کر بلا سے متعلق مرثیوں کا ہے یہ مرثیے نیم مذہبی اور نیم تاریخی ہیں۔ ان کا تعلق پیغمبر اسلام کے نواسے حضرت امام حسین اور ان کے 72 ساتھیوں سے ہے جنھوں نے ایک ظالم اور بدکردار بادشاہ یزید کو اپنا رہ نما اور حاکم ماننے سے انکار کر دیا تھا اور اس پاداش میں یہ بھی مان لیا تھا کہ وہ اپنا ملک چھوڑ کر کہیں اور چلے جائیں گے جب حضرت امام حسین اور ان کے 72 ساتھی جن میں عورتیں اور بچے بھی شامل تھے اپنا وطن چھوڑ کر روانہ ہوئے تو یزید کی فوج نے ابن زیاد اور شمر بن جوشن کی رہبری میں انھیں گھیر لیا اور تین دن ان پر دریائے فرات کا پانی بند رکھا اور آخر کار ان پر حملہ کر کے حضرت امام حسین اور ان کے اکثر ساتھیوں کو شہید کر دیا۔ شہید ہونے والوں میں حضرت امام حسین کے بیٹے حضرت علی اکبر اور ان کے چھوٹے بیٹے حضرت علی اصغر بھی شامل تھے جن کی عمر چند ماہ کی تھی اس کے علاوہ حضرت امام حسین کے جواں سال بھتیجے اور کم عمر بھانجے بھی شامل تھے

واقعہ کر بلا کے بعد عورتوں کو قیدی بنا کر یزید کے دربار میں لے جایا لیا فیدیوں میں حضرت امام حسین کے بیمار صاحبزادے حضرت زین العابدین اور ان کی خورد سال صاحبزادی سکینہ بھی تھیں۔

یہ واقعہ تاریخی اور مذہبی دونوں نوعیت کا ہے اسی لئے شاعروں نے اسے خاص طور پر اہمیت دی ہے حضرت امام حسین نے یزید کو حکمراں ماننے سے اس لئے بھی انکار کر دیا تھا کہ یزید عوام کا منتخب نمائندہ نہ تھا بلکہ امیر معاویہ کا بیٹا ہونے کی وجہ سے وراثت کے طور پر تخت حاصل کرنا چاہتا تھا اس اعتبار سے حضرت امام حسین کے انکار کی تاریخی اور سیاسی وجہ بھی تھی۔

کلاس میں مرثیہ پڑھانے سے پہلے ایک طرف تو اس واقعہ کی تفصیل ذہن نشین کر دینا ضروری ہے اور اس واقعہ اور اس کے اہم کرداروں کا تعارف دل نشین پیرایے میں کر دینا لازم ہے تاکہ طالب علم مطالعے کے دوران الجھن میں نہ پڑے۔

ایک اور مسئلہ واقعہ کے اہم کرداروں اور ان کی پیش کش کا ہے۔ ظاہر ہے کہ واقعہ کر بلا

عرب تھے اور ان کی تہذیب اور معاشرت عرب تھی مگر اردو کے مرثیہ نگار شاعروں نے ان سبھی کرداروں کو ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی تہذیب و خاص طور پر اودھ کی ملوان لنگا بنی تہذیب کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ سارے رسم و رواج ہندوستانی میں غور توں کی بول چال، کرداروں کے باہمی تعلقات اور ان کا رکھ رکھاؤ، لباس، ماحول سب کچھ ہندوستانی ہے۔ اس بات کی وضاحت بھی کلاس میں ضروری ہے۔

مرثیہ پڑھاتے وقت نظم کا ایک دوسرا تصور سامنے آتا ہے اس واقعے کو مربوط اور مکمل بیان کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی طرح یہاں بھی واقعہ بیان ہوتا ہے مگر ڈرامے میں واقعہ صرف کرداروں کے مکالموں اور ان کی حرکات و سکنات سے بیان ہوتا ہے مصنف خود کچھ نہیں کہتا مرثیے میں دونوں صورتیں ہوتی ہیں واقعہ کرداروں کے مکالموں اور ان کے کاموں سے تو بیان کیا ہی جاتا ہے مگر شاعر خود بہت کچھ بیان کرتا جاتا ہے اسی لحاظ سے مرثیہ نیم ڈرامائی، نیم بیانیہ نظم کی مثال ہے۔

کس واقعے کو بیان کرتے وقت مناسب فضا، واقعات کی صحیح ترتیب، کرداروں کے مناسب تعارف اور ان کے باہمی تعلق کا خیال رکھنا ہوتا ہے۔ یہ بھی دھیان رکھنا ہوتا ہے کہ واقعے کا بیان کہیں غیر دلچسپ اور بوجھل نہ ہو جائے۔ چونکہ واقعہ کر بلا کا کوئی نہ کوئی پہلو مرثیہ نگار کو منظم کرنا ہوتا ہے اس لئے اس میں دلچسپی قائم رکھنے کے لئے شاعر کو بڑے عین کرنے پڑتے ہیں وہ واقعات اور کرداروں میں کوئی تبدیلی نہیں کر سکتا لیکن اس دائرہ میں رہ کر ہی اپنا کمال دکھا سکتا ہے میر انیس کے مرثیے اس کی واضح مثال ہیں۔

مرثیے کی فضا اور قصہ طالب علموں کو سمجھانے کے بعد مرثیے کی وحدت تاثر اور اس کی ترتیب کو ذہن نشین کرانا مناسب ہوگا۔ مذہبی نقطہ نظر سے مرثیے کا مقصد رونے رلانے کا سامان فراہم کرنا ہے اس لحاظ سے شاعر مرثیے کے اخلاقی پہلو اور اس کے رزمیہ عناصر پر زیادہ زور نہیں دے سکے ہیں گو یہ دونوں باتیں ہیں مرثیے میں پائی جاتی ہیں طالب علم کو مرثیے کی مجموعی وحدت کا احساس ہونا چاہئے مرثیہ نگار اس مجموعی وحدت کو مختلف مناظر اور کیفیات کی تصویر کشی سے حاصل کرتا ہے مثلاً واقعہ شہادت کی المناکی کو اور زیادہ نمایاں کرنے کے لئے صبح کے منظر کی تصویر کشی۔ تین دن راست پیاسے رہنے والوں کے بیان سے پہلے صحرائے کر بلا کا یہ بیان بعد میں آنے والے مناظر کی

کیفیت کو کتنا المناک بنا دیتا ہے۔

کھا کھا کے اوس اور جلی سبز ہم اہوا

تھا موتیوں سے دامن صحر ا بھرا ہوا

غرض مرثیہ پڑھتے اور پڑھاتے وقت مناظر کا یہ درو بست اور ربط بہت اہمیت رکھتا ہے اور مرثیے کے مجموعی تاثر میں اضافہ کرتا ہے۔

قصیدے کی طرح مرثیے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں۔

1۔ چہرہ یعنی مرثیے کا ابتدائی حصہ جس میں شاعر کو ہر قسم کے مضامین باندھنے کی آزادی ہے۔

2۔ گریز یعنی مرثیے کی اصل قصے کی طرف واپسی۔

3۔ رخصت اس حصے میں اہل خندان سے جنگ جو میر و کے رخصت کا بیان کیا جاتا ہے۔

4۔ آمد یعنی میدان جنگ میں میر و کی آمد کا بیان۔

5۔ سراپا یعنی میر و کا حلیہ اور اس کی جسمانی و جاہلیت کا بیان

6۔ رزمیہ یعنی جنگ کی تفصیلات

7۔ گھوڑے اور تلوار کی تعریف

8۔ شہادت

9۔ بین

10۔ خانہ

ظاہر ہے اس خاکے میں ہر مرثیہ نگار اپنے طور پر رنگ بھرتا ہے اور سننے سننے مضامین اور نئے نئے گوشے پیدا کرتا ہے۔

مرثیہ پڑھانے وقت مختلف کرداروں کے مزاج اور خصوصیات کی تصویریں خود اس کردار کے قول اور عمل سے اور اس کردار کے بارے میں دوسرے کرداروں کے قول اور عمل سے ابھرتی ہیں ایسی صورت میں استاد کا فرض ہے کہ ان جھلکیوں کی مدد سے کردار کی خصوصیات طلباء کے ذہن نشین کرادی جائیں، ہر کامیاب مرثیہ نگار کرداروں کے مکمل ان کی آمد اور ان کی جنگ و جدل منظم کرتے وقت اس مخصوص کردار کے مزاج

کا خیال رکھتا ہے اور اس سے مطابقت رکھنے والے الفاظ استعمال کرتا ہے مثلاً حضرت عباس جوان، شجاع اور عیب داب والے تھے حسینی فوج کا علم بھی انھیں کو سونپا گیا تھا اسی لئے میدان جنگ میں ان کی آمد کا بیان بھی شان و شوکت کے الفاظ میں کیا جاتا ہے۔

آیا وہ شیر خمی سے باہر علم لئے مجھ سے کو آئی فتح سپاہ حشم لئے

جرات تے بڑھ کے بوستہ تیغ و دم لئے نصرت نے چومے ہاتھ ظفر نے قدم لئے

خورشید کا جلال نگاہوں سے گر گیا

اقبال سر کے گرد ہما بن کے پھر گیا

یہی صورت مکالموں کی ہے مرثیے میں مکالمے یوں تو شاعر ہی منظم کرتا ہے مگر

مکالمے جس کردار کی زبان سے ادا ہوتے ہیں اس کے مزاج، عمر، کیفیت اور صورت حال

کے مطابق ہونے ضروری ہیں۔ مکالمے صرف اسی وقت ضروری ہوتے ہیں جب

۱۔ یا تو وہ قصے کو آگے بڑھاتے ہیں

۲۔ یا کسی کردار کے بارے میں کوئی معلومات فراہم کرتے ہوں

۳۔ یا کیفیت اور فضا پیدا کرتے ہوں۔

اگر کوئی مکالمہ ان تینوں کاموں میں سے کوئی کام بھی انجام نہیں دیتا تو محض بیکار

ہے اور قصے کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے اسی طرح اگر مکالمہ خود شاعر کی ذات کی

ترجہانی تو کرتا ہے مگر کردار کے مزاج سے یا اس صورت حال سے مطابقت نہیں رکھتا جس

میں وہ ادا کیا جا رہا ہے تو وہ وحدت یا تاثر میں بارج ہو گا اور حسن کے بجائے عیب بن جائے گا۔

مولانا شبلی نے اسی نقطہ نظر سے انیس اور دبیر کے مرثیوں کے بعض مکالموں کا موازنہ

کیا ہے اور اسی بنا پر انیس کے مرثیوں کو فصاحت کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے ایک مقام پر

ایک انجمن قدس حضرت امام حسین سے ان کا نام پوچھنا چاہتا ہے۔ دبیر نے اس موقع پر حضرت

امام حسین کی زبانی یہ مصرعہ کہلوا یا ہے۔

بولے کہ میں حسین علیہ السلام ہوں

لیکن انیس نے اسی صورت حال میں حضرت امام حسین کے مکالمے کو اس طرح

بیان کیا ہے۔

یہ تو نہیں کہا کہ شہ مشرقین ہوں
مولانا سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

آخری مکالمے میں عاجزی اور انکساری کے وہ سبھی اجزا شامل ہیں جو حضرت امام حسین کے کردار میں شامل تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ سر جھکا کر نام بتانے کے عمل میں جو ذرا مائی تاثر پیدا ہو گیا ہے اس نے مصرعہ کو اور بھی زیادہ پراثر بنا دیا ہے۔

مرثیے کا اہم ترین مرحلہ یہ ہے کہ مرثیہ نگار کو اپنے سبھی مدد و معین کو بہادر و شجاع، برگزیدہ اور نیک بندے ظاہر کرنے کے بعد باطل کے ہاتھوں ان کی شکست بھی دکھانی ہوتی ہے اور یہی مرحلہ مرثیے کا سب سے نازک مرحلہ ہے۔ مرثیہ پڑھاتے وقت مرثیہ نگار کی اس حکمت عملی پر خاص طور پر توجہ دلانا چاہئے۔ بعض مرثیہ نگار اس کا سبب حکم خداوندی بیان کرتے ہیں کہ فتح یا ب ہونے کی قوت اور ہمت رکھنے کے باوجود مجاہدوں نے ہتھیار ڈال دیئے اور شہادت قبول کر لی۔ بعض مرثیہ نگار تنہا مجاہد پر پوری فوج کے ٹوٹ پڑنے کو اسس کی شکست کا سبب بتاتے ہیں بعض تین دن کی بھوک پیاس اور عزیزوں کی شہادت کے رنج و الم کو۔ مگر یہ بیان جس قدر موثر اور دل دوز ہو گا مرثیہ اتنا ہی کامیاب اور پراثر ہو گا۔

آخر میں مرثیے کے وحدت تاثر پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ مرثیے کے مختلف حصوں میں مختلف انداز بیان کا بھی موازنہ کرنا چاہئے تاکہ طالب علم کو اندازہ ہو جائے کہ شاعر نے چہرے میں جس طرح شگفتہ مضامین باندھے تھے وہ رخصت کا مضمون باندھتے وقت کس طرح گھڑیلو فضا میں ڈھل گئے اور زمیہ کے بیان میں کس طرح ان میں روانی اور شوکت آگئی اور میں میں کس طرح یہی انداز بیان روزمرہ کی بان میں ڈھل گیا۔ گویا مرثیے کی تدریس ایک ست تجربہ ہے جس میں انداز بیان کے کئی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔

قدیم ادب میں مربوط تنظیم کی ایک اور مقبول شکل ثنوی تھی۔ ثنوی کا لفظ تثنیہ سے نکلا ہے اور عربی میں اس سے مراد جوڑے یا دو لی جاتی ہے ثنوی عام طور پر چند مخصوص بحر و میثاق میں لکھی جاتی اور ہر دو مصرعوں کا قافیہ ردیف جداگانہ ہوتا ہے اور اس میں کوئی قصیدہ یا کوئی کیفیت مربوط طریقے پر بیان کی جاتی ہے ثنویاں عام طور پر یا تو رومانی ہوتی ہیں یا اخلاقی و صوفیانہ یا پھر زمیہ۔ ہر صورت میں واقعہ کا پرتاثر بیان اور روانی ہی کو ثنوی کی خوبی

قرار دیا جاتا ہے۔

مگر مثنوی کے اجزائے ترکیبی قصیدے اور مرثیے کی طرح پہلے سے طے نہیں کئے گئے ہیں لیکن مثنوی پڑھاتے وقت طلبہ کو مثنوی کی موضوعاتی اور کیفیاتی وحدت کی طرف متوجہ کرنا چاہئے قصیدے اور مرثیے ہی کی طرح پہلے اس کا قصہ اور اس کے بیان کا طریقہ اور ترتیب مختصراً سمجھا دینی چاہئے تاکہ وہ مثنوی کے مختلف اجزاء میں ربط کا احساس کر سکیں اور اس کے بعد اس قصے کے مختلف کردار اور خود واقعات کے مختلف مرحلوں پر گفتگو کرنی چاہئے جس سے شاعر کے احساس تعمیر کا اندازہ ہو سکے۔

مثنوی کی خوبیوں پر گفتگو کرتے وقت روائی اور سلاست کا ذکر ضروری ہے اسی کے ساتھ ساتھ کلام کی موزونیت اور موقع محل سے اس کی مناسبت مثنوی کی اہم خوبی قرار دی گئی ہے حالی نے مقدمہ شعروشاعری میں اس کی طرف خاص توجہ دی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ فصاحت جوشاعری کی سب سے بڑی خوبی قرار دی جاتی ہے اسی سے عبارت ہے۔ اگر تہنگ کا بیان ہو تو الفاظ میں وہی شان و شوکت ہو جو صورت حال کا تقاضا ہے اگر عشق و روان کا بیان ہے تو انداز بیان بھی نرم و نازک اور دل نواز ہو، اور اگر مکالمے نظم کئے جائیں تو ان میں کردار کے مطابق اور صورت حال کے مطابق الفاظ استعمال ہوں۔

مثنوی کی بحر میں لمبی نہیں ہوتی عام طور پر چھوٹی اور رواں ہوتی ہیں اسی لئے مثنوی کے اشعار آسانی سے یاد ہو جاتے ہیں اور لوگوں کی زبانوں پر چڑھ جاتے ہیں یہ روانی سلاست اور لوگوں کی زبان پر چڑھ جانا بھی مثنوی کی کامیابی کی دلیل ہے۔

ان سب باتوں کے علاوہ مثنوی کا تہذیبی پس منظر خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے اردو شاعری کی کوئی صنف بھی تہذیبی طور پر اتنی جاندار نہیں ہے مثنوی لکھنے والے شاعر کو اپنا قصہ اور اس کے کردار ڈھالنے کی آزادی ہوتی ہے اس لئے وہ قصے کے مختلف مرحلوں کو بیان کرتے وقت تہذیبی تفصیلات پیش کرتا جاتا ہے ادب کا ایک اہم پہلو تہذیبی تصویر کشی بھی ہے تاریخ واقعات کی کھتونی تو ہو سکتی ہے مگر تاریخ کے اس جو کھٹے کو تہذیبی رنگ و آہنگ ادب ہی بخشتا ہے اس کے ذریعے گزرے زمانے کے کپور کی جیتی جاگتی تصویریں نظروں کے سامنے آ جاتی ہیں اور اس سلسلے میں مثنوی سب سے

اہم وسیلہ اظہار ہے۔

شمالی ہند کی اردو شاعری میں تین مثنویوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے میر حسن کی مثنوی سحرالبیان اس اعتبار سے اہم ہے کہ وہ اپنے دور کے تہذیبی مزاج کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ دیباچہ نسیم کی گلزار نسیم اس اعتبار سے اہم ہے کہ طرز بیان کی جس سجاوٹ اور مرصع کاری سے یہ مثنوی نظم ہوئی ہے وہ بے مثال ہے ہر لفظ دوسرے سے مربوط اور ہر مصرعہ مختلف پہلوؤں اور تہ داریوں سے سجا ہوا ہے مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق کی مقبولیت انداز بیان کی سادگی قصے کے بے ساختہ پن اور کرار کی معصومیت سے عبارت ہے۔

مثنوی کی تدریس دراصل واقعاتی یا کیفیاتی وحدت کی تدریس ہے طالب علم میں فن پارے کے اندرونی ربط کا احساس بیدار کرنا ہے ہر فن پارے کی بناوٹ کو اس طرح سمجھانا ہے کہ اس کا لطف دوبالا ہو جائے۔ تجزیہ لازم ہے اور یہ تجزیہ ہر حصے کا مثنوی کی وحدت سے رشتہ زیادہ نمایاں کر سکے اور مجموعی کیفیت کو مجروح نہ کرے۔

قصیدے۔ مرثیے اور مثنوی کے علاوہ بھی قدیم ادب میں مربوط نظم کی مختلف اصناف موجود تھیں ان میں واسوخت اور شہر آشوب خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ واسوخت کے معنی میں جواب میں جلانا مراد اس سے ہے کہ محبوب کی بے وفائی اور ظلم و ستم سے تنگ آکر شاعر اس کو جلانے کے لئے کسی فرضی محبوب کا سراپا بیان کرتا ہے اور اس طرح ظہر کرتا ہے جیسے وہ کسی دوسرے محبوب سے دل لگا چکا ہے یا لگانے والا ہے یوں تو یہ صنف عشق و محبت کی ادنیٰ سطح سے تعلق رکھتی ہے مگر سراپا کے بیان اور معاشرت کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی کے اعتبار سے اہم ہے کیونکہ اس میں لباس زیورات اور رہنے بہنے کے ڈھنگ کی تفصیلات بیان ہوتی ہیں۔

شہر آشوب یوں تو فارس میں عشقیہ نظم ہی کی حیثیت سے وجود میں آیا تھا جس میں مختلف پیشوں کے محبوبوں کا بیان کیا جاتا تھا مگر دھیرے دھیرے اس کی نوعیت بدل گئی اور وہ کسی دور کے رہنے والے مختلف لوگوں کی بد حالی اور بے یقینی کا تذکرہ بن گیا خاص طور پر مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والوں کی بد حالی بیان کی جانے لگی۔ آبرو۔ سودا۔ قایم۔ حاتم اور داغ کے

شہر آشوب مشہور ہیں۔

اس کے علاوہ بھی قدیم اردو ادب میں مربوط فن پاروں کا چلن تھا کسی ایک موضوع پر مسدس، مثنوی یا قطعہ بند اشعار کی صورت میں موضوعاتی وحدت کی منتظیں لکھی گئی ہیں جن میں محمد قلی قطب شاہ اور نظیر اکبر آبادی کی منتظیں مشہور ہیں ان میں کسی ایک موضوع یا کیفیت ہی کو بیان کیا گیا ہے اور اسی لئے انہیں ”نظم“ کہا جاتا ہے لیکن موضوع اور کیفیت کی وحدت کے باوجود ان میں تسلسل ہے ارتقا نہیں۔ لیکن یہ ایک ایسی خامی ہے جو بعد کی نظموں میں بھی مشترک ہے۔

اس مختصر سے جائزے سے مراد یہ تھی کہ طالب علم قدیم اردو ادب کے مربوط شعری فن پاروں سے متعارف ہو جائے۔ اس کے ذہن میں یہ خیال واضح ہو جائے کہ مربوط ناثر پارے ہمارے ادب میں مغربی اثرات کے عام ہونے سے پہلے بھی موجود تھے اور ضمیمہ مقبول بھی تھے گو ان کی نوعیت کسی قدر مختلف تھی اور ان کے موضوعات الگ تھے۔

نظم کی تدریس

8 مئی 1874ء میں انجمن پنجاب لاہور کے مشاعرے سے اردو شاعری میں ایک نئی صنف کا آغاز ہوا جسے ”نظم“ کہا جانے لگا۔ اس صنف کی خصوصیت یہ تھی کہ اس کی بنیاد قصیدے اور مرثیے کی طرح توصیف پر تھی نہ مثنوی کی طرح واقعے پر بلکہ یہ کیفیاتی یا فکری وحدت تھی کسی ایک موضوع پر خیالات اور تصورات کے مختلف پہلوں کو نظم کہتے تھے۔ شروع شروع میں ان نظموں کا مقصد سادگی اور مشاہدے کی قوت کے ساتھ خارجی حقیقت کا بیان قرار پایا تھا مگر دھیرے دھیرے نظم نگاری صرف ماحول کی تصویر کشی، فضا آفرینی اور منظوم انشائیہ نہیں رہی بلکہ ہر قسم کی کیفیات اس میں نظم ہونے لگیں۔

نظم پڑھانے سے قبل اس موضوعاتی یا کیفیاتی وحدت کو ذہن نشین کرانا ضروری ہے۔ ڈرامے پر گفتگو کرتے وقت ہم دیکھیں گے کہ ہر مکالمے میں ایک بنیادی لفظ ضرور ہوتا ہے جس پر زور دینے سے پورے مکالمے کی مرکزیت واضح ہو جاتی ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر میں ایک لفظ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور اگر بلند خوانی کے دوران اس مرکزی

لفظ کا سراغ لگ سکے تو شعر کا مطلب سمجھنے میں آسانی ہو سکتی ہے اسی طرح نظم کا مرکزی نکتہ شروع ہی میں واضح کر دینا چاہئے اور طلباء کو اس کا موقع ہونا چاہئے کہ وہ اگر کسی دوسرے نکتے کو مرکزی سمجھتے ہوں تو اس کی نشان دہی کر سکیں۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ عنوان اکثر نظم کے مرکزی نکتے کی نشان دہی کرتا ہے کم سے کم نظم کی فکری یا کیفیاتی سمت واضح کرنے میں مدد کر سکتا ہے۔ لہذا بلند خوانی کے بعد سب سے پہلا مرحلہ کلاس کے سامنے نظم کے مرکزی تصور کی وضاحت ہے۔

نظم اپنے ارتقا کے دوران کئی منزلوں سے گزری ہے اس لئے مختلف قسم کی نظموں سے طلبہ کو متعارف کرنا ضروری ہے جو نظمیں مآلی اور آزاد نے 1874 کے آس پاس لکھیں ان کی بنیاد محض قلی قطب شاہ اور نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے مختلف ہے محض قلی قطب شاہ اور نظیر کی نظموں میں کسی ایک موسم، شے یا واقعے کے مختلف پہلوؤں کا تذکرہ ملتا ہے مگر ان مختلف تجربات یا مشاہدات سے کسی عام نتیجے یا مشاہدے پر پہنچنے کی کوشش نہیں ملتی۔ مثلاً نظیر اکبر آبادی کی نظم برسات ۱۰ اس موسم کے مختلف مناظر ہی کا ایک مرقع ہے اور انھیں بھری تصویروں پر ختم ہو جاتی ہے یا

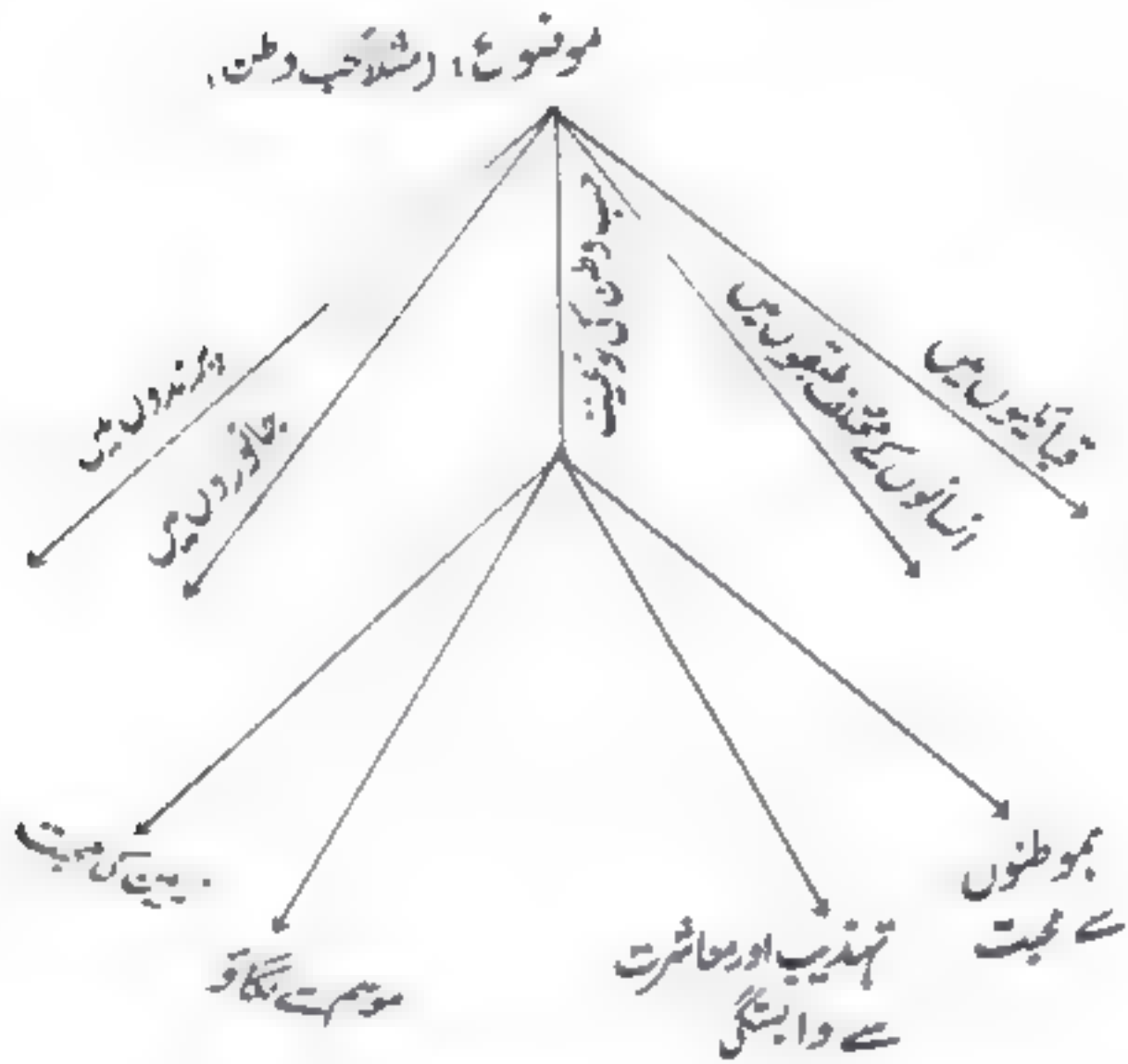
”سب ٹھانڈ پڑا رہ جائے گا جب لا دھلے گا بھارا“

بھی اسی طرح دنیا کی بے ثباتی کے مختلف تمثیلی عبرت ناک مرقعوں سے عبارت ہے۔

اس سے بھی اندازہ ہو گا کہ قدیم دور میں نظموں کی ہم آہنگی اور معنوی اور کیفیاتی وحدت یا تو ردیف قافیے سے متعین ہوتی تھی (مثلاً غزل مسلسل میں) یا پھر کسی موضوع یا ٹیپ کے مصرعے (جیسے نظیر کی نظم ”برسات کی بہاریں ہیں کیا کیچ ہیں یا رو برسات کی بہاریں ٹیپ کا مصرعہ فضا اور مغموموں کا تسلسل پیدا کرتا ہے) 1874 کے بعد جس قسم کی نظموں کا چلن ہوا ان میں موضوع وحدت پیدا کرنے لگا اور پوری نظم کا تسلسل گویا کسی ایک خیال یا تصور پر مبنی ہو گیا مثلاً ”حب وطن“ عنوان کی نظموں میں شاعروں نے یہ دکھانے کی کوشش کی کہ حب وطن کا جذبہ جانوروں اور پندوں سے لے کر انسانوں تک کے مختلف گروہوں کو کس کس طرح متاثر کرتا ہے۔ اگر دور قدیم کی نظموں کی ساخت کا مقابلہ 1874 کے بعد کی نظموں سے کیا جائے تو ان کی تشکیل کا اندازہ کچھ اس قسم کا ہو گا۔

میں کسی ایک مضمون، خیال یا شرک مختلف طبقوں یا چیزوں پر اثر اندازی بیان کی جانے لگی۔ ان کی بناوٹ کچھ اس طرح کی تھی:

1874ء کی جدید نظم کی بناوٹ



یعنی یہاں تسلسل موجود ہے مگر اس کی نوعیت کسی انشائیہ یا مقالے کے مختلف نکات یا کسی مقدمے کے مختلف مراحل کی سی ہے لیکن ان دونوں صورتوں میں ارتقا کا پہلو بہت کم ہے یعنی اگر ان نظموں میں سے کسی ایک کو بے فکرے کو بالکل خارج کر دیا جائے تو بھی نظم کی وحدت پر اثر نہیں پڑتا اور اس کے تاثر میں کمی نہیں ہوتی۔

1874ء کے بعد کی نظموں میں اطلاعات فراہم کرنے اور پڑھنے والوں کو فائدہ منقول کرنے کی کوشش نہی یا ہے گویا نظم کیفیت اور جمالیاتی تاثر سے زیادہ استدلال اور ثبوت پیش کرنے کو اہمیت دیتی ہے۔

اردو نظم نگاری کی نئی روایت حالی، شبلی، آزاد سے شروع ہوئی حالی کی طویل نظم

مسجد میں حالی یا بدو جزیرہ اسلام اس نئی روایت کی سب سے اہم و سب سے تقبیوں
تتلم ہے اس کی ترتیب مسجد میں یعنی چھوٹے عرصے کے بندوں کی ہے اور بڑے عرصوں
چراغوں کے گردوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے پہلے میں اسلام سے پہلے سب کی موت یہاں
کی گئی ہے۔ دوسرے میں اسلام کی برائیوں اور اس کی تعمیرات کے امتدادات کا ذکر ہے۔
تیسرے میں ہندوستان کے مسلمانوں کی موجودہ بد حالی کا ذکر ہے اور چوتھے میں اس
بد حالی کو دور کرنے کی بعض تاہم میان کی گئی ہے۔

اسے اندازہ ہو گا کہ نئی نظموں کی ترتیب میں طے ہوئے کی گولی کی ہر ایک
صورت پر تھکا کہ بر خلاف صورت اہل و ثروت کی تشریح میں گئے جاتے تھے مدتوں
اور ساتھ انداز سے جذبات سے میں اہل نی ماتی تھی اس تشکیک و ماتی سے سب سے
زیادہ کامیابی سے برتا۔

تشریح کے اس طرز پر یہ سب طے ملے، نئی نظمیں لکھنے کے یہ طے ملے کہ ان میں
موسم کا بیان ہے تو نہیں اخلاقی پند، نصیحت ہے۔ میں ان سبھی علم کا اس سے
نہ نغموں کا ایسے ہی کا ہے۔

اس کا پہلے میں تبدیلی اجال، جدت نے دی۔ پھر سب نظمیں سننے کے بعد
اس نئی نظموں کو سب وطن کے محرموں سے آراستہ رہا۔ انہیں سے یہاں سے
انداز میں بہت کامیابی کہا ہے۔

انہی نئی نظموں میں منظموں کا رابطہ نہیں تھا کہ ان کی مختلف چہانت لکھ کر
مکتے یا مہربانہ انداز میں پیش کرتی تھیں ان نظموں میں سب سے پہلے
نوع ہے اب طے ہوتا ہے۔ ناٹھو اور میں بن میں باقی نہ رہنے، سرتی مسطقی
تسلسل ہے دوسری طرف مسجد قطب اور سانی نامہ خمس طے ہیں

مسجد قطب میں مسجد کے بیان میں صورت جو راسخ ہیں یلین مسجد قطب میں مسجد
تصورات اور افکار کا مرکز قرار پاتا ہے انہیں ان تصویرت، افکار و پوری نظر سے
مختلف بندوں میں بیان کیا ہے نظم انہی کے تصور و نیت سے شروع ہوتی ہے
تفصیل سے کی تشبیہ کا سا انداز بتدائی تھے میں پڑا ہوا نامہ اور کربڑے کا فخری
کا تصور شوق پر بحث آج ناہے اور اس کے ذریعہ انہی ان تصویرت کے ان کا ناموں کا تذکرہ

کرتے ہیں جو عشق اور اس کے پیدا کردہ جوش و عمل سے انجام پذیر ہوئے ہیں اور اسی سلسلے میں مسلمانوں کے دعوے و جہاد کا ذکر کرتے ہیں۔

اقبال کے بعد جوش ملیح آبادی کی نظموں میں ایک نئے آہنگ اور نئی تکنیک کا سراغ ملتا ہے۔ جوش کی نظموں میں جوش بیان ہے اور اس جوش بیان کو اکثر ایک ہی کیفیت کے مختلف انداز میں بار بار نئی نئی تشبیہوں اور نئے نئے استعاروں سے ادا کرنے سے پیدا کیا گیا ہے مثلاً ان کی نظم "کس کے لئے"

اے نرگس جاناں تیرے کس کے لئے ہے

مصرعہ سے شروع ہوتی ہے اور اس مفہوم کو نظم کے آخری شعر تک مختلف پیرائے میں ادا کیا گیا ہے اسی طرح شعلہ و شبنم کی پہلی نظم "تبدلیہ" میں شاعر مختلف قسم کی قسمیں لکھتا ہے اور نظم ان اشعار پر ختم ہوتی ہے۔

قسم اس تیر کی چلتا تھا جو چکی سے ارجی کی
قسم میدان میں گاتی ہوئی تلوار کی دھن کی
قسم اس جوش کی جو ڈوبتی نبض ابھارے گا
کہ اے ہندوستان جس وقت تو مجھ کو پکارتے گا
مری تیغ رواں باطل کے سر پر جھگڑائے گی
ترسے ہوٹھوں کی جنبش ختم بھی ہونے پائے گی

اس پوری نظم میں تسلسل تو ہے مگر جو ربط آخری تین مصرعوں میں ہے وہ باقی نظم میں موجود نہیں اس لئے اگر باقی نظم کے مختلف اشعار کو چھوڑ بھی دیا جائے تو نظم کی کیفیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

اس قسم کی نظمیں پڑھاتے وقت استاد کا فرض ہے کہ وہ نظم کے مرکزی تاثر کی وضاحت کرے اور نظم کے مختلف مرحلوں پر طالب علموں کو اس مرکزی وحدت کی تشکیل و تعمیر کے مختلف پہلوؤں کی طرف متوجہ کرتا رہے گویا یہ ذہن نشین کرانہ ہے کہ نظم کے مرکزی تاثر کو ثابت کرنے کی کس طرح مختلف ٹکڑوں کی مدد سے پیدا کیا ہے۔

اس قسم کی سبھی نظموں کی بعض خصوصیات ہوتی ہیں اور ایک مدت تک گویا حسانی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک اردو نظم نے کم و بیش ان خصوصیات کو نبھایا ہے۔

خصوصیات مختصر آئی ہیں۔

1. بیانیہ انداز۔

2. صراحت اور وضاحت

3. منطقی یا نیم منطقی ربط اور تسلسل

ان نظموں کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ سب کم و بیش متعین مفہوم کی نظمیں ہیں اور ان میں وضاحت اور صراحت موجود ہے اور تشبیہی پیرائے سے کام نہیں لیا گیا ہے ان کا انداز بیانیہ ہے یا خطیبانہ یعنی پڑھنے والے سے خطاب کر کے نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں تسلسل کو ارتقا پر فوقیت حاصل ہے اور ان سمجھی نظموں میں غزل کے مصرعے کی وحدت برقرار رکھی گئی ہے یعنی (بعض صورتوں کے علاوہ) اکثر نظم کا ہر مصرعہ اپنی جگہ مکمل ہے اور دوسرے مصرعے کا اس طرح محتاج نہیں ہے کہ اس کا ٹکڑا معلوم ہو۔ مثلاً نظم تبدیلی کا یہ مصرعہ نامکمل ہے اور نظم کا مثالی مصرعہ ہے کہ

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں

۱۔ اختہ الایمان کی نظم تبدیلی کے ہر مصرعے میں یہ لازمی ارتقائی کیفیت موجود ہے یعنی کوئی مصرعہ بھی نظم کے دوسرے مصرعوں کے بغیر مکمل نہیں ہے اور اس طرح پوری نظم ارتقا کا ایک مثالی نمونہ ہے محض تسلسل نہیں ارتقا بھی موجود ہے نظم یہ ہے،

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں

جو بچھے راہ چلتے کو پہچان لے

اور آواز دے "اواسے سر پھرے"

دونوں ایک دوسرے سے لپٹ کر دیں

گر دو پیش اور ماحول کو بھول کر

گالیاں دیں ہمیں، ہاتھ پائی کریں

پاس کے پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھ کر

گھنٹوں ایک دوسرے کی سنیں اور کہیں

اور اس نیک روحوں کے بازار میں

میری یہ قیمتی جے بہا زندگی

ایک دن کے لئے اپنا رخ موڑ لے

بعد کی نظموں میں تکنیک کا یہ رخ تبدیل ہو گیا اور نظم سے وہ شعری صنف مراد لی جانے لگی جو کیفیت اور معنی کے اعتبار سے نہ صرف وحدت رکھتی ہو بلکہ اس میں ارتقا موجود ہو اور اس کا ہر حصہ اور ٹکڑا ناگزیر ہو۔ یہی نہیں نظم کے بیانہ سانچے کو بھی توڑ دیا گیا اور مختلف قسم کے پیرایہ اظہار اختیار کئے گئے۔ یہاں صرف چند کا ذکر کیا جائے گا۔

پہلی بات یہ ہے کہ اب تک جن نظموں کا ذکر کیا گیا یعنی محمد حسین آزاد سے جوش ملیح آباد تک کی اردو نظمیں ابتدا ہی سے شروع ہوتی ہیں اگر کسی واقعے کا بیان ہے تو نظم یا تو واقعہ کی شروعات بیان کرتی ہے یا اس کا مختصر پس منظر دیکھ بعد کے دور کی نظموں میں یہ پابندی نہیں ہے نظم واقعے کے بیچ سے شروع ہو سکتی ہے اور پڑھنے والے کو واقعے کے سلسلے خود ترتیب دینے ہوتے ہیں مثلاً اختر الایمان کی نظم عہد وفا کا پہلا مصرعہ اس طرح ہے

یہی شاخِ نم جس کے نیچے کسی کے لئے چشمِ نم ہو یہاں اب سے کچھ سال پہلے
ظاہر ہے کہ یہ مصرعہ شاعر کی طرف سے نہیں کہا گیا ہے بلکہ اس واقعے میں شریک ایک کردار دوسرے کردار سے مکالمے کے طور پر کہہ رہا ہے اور نظم کے چھ مصرعے ختم ہوتے ہوتے پڑھنے والے کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ قصے کی شروعات کا مصرعہ نہیں ہے بلکہ واقعے کے المناک انجام سے تعلق رکھنے والا مکالمہ ہے اور اس نظم کی نوعیت علامتی اور تمثیلی ہے دوسری بات یہ ہے کہ نظم واقعے یا کردار کا سیدھا سادہ بیان نہیں رہی اور منظوم ایسے day کے دائرے سے نکل کر مختلف قسم کے پیرایہ اختیار کرنے لگی مثلاً کسی ڈراما کی صورت حال کے نقطہ عروج کا تمثیلی بیان یا پھر دو کرداروں کے درمیان مکالمے یا پھر کوئی تمثیلی واقعہ یا پھر کسی ایک کردار کا مکالمہ مثلاً اختر الایمان کی نظم میر ناصر حسین، یا پھر قصہ پر نظم لکھتے وقت لفظوں، مصرعوں اور آوازوں کے دروبست سے قصے کی کیفیت پیش کرنے کی کوشش (مثلاً سلام مچھلی شہری کی نظم رقاصہ)

اس قسم کی نظموں کو کلاس میں پڑھاتے وقت صرف ان کے مرکزی خیال یا بنیادی کیفیت کا ذکر کافی نہیں ہو گا بلکہ ان کی پوری تکنیک اور ان کی تشکیل ترتیب اور بناوٹ کو بھی ابتدا ہی میں واضح کرنا ہو گا تاکہ طلب علم نظم سے لطف اندوز ہو سکے۔

معری اور آزاد نظم کی تدریس

نظم کے لہجے اور پیرایہ بیان کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت میں بھی مختلف تبدیلیاں آتیں۔ ابتدائی دور ہی سے اسمعیل میرٹھی اور شرر کے زمانے میں نظم کی نئی شکلیں تلاش کی جانے لگیں ان میں ایک شکل معری نظم کی تھی جس میں بحر اور بحر کے ارکان کی تعداد اور ترتیب تو وہی رہتی ہے جو پابند نظموں کی ہوتی ہے مگر قافیہ اور ردیف کی قید نہیں تھی یعنی ہر مصرعہ تو ایک ہی بحر میں تھا اور برابر تھا مگر پہلے مصرعے کے قافیے یا ردیف کا پابند نہیں تھا مثلاً یہ دو مصرعے

ارے چھوٹے چھوٹے تارو
کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیر

یہاں ہر مصرعہ کی ردیف اور قافیہ الگ ہے، معری نظم کا یہ تجربہ عام نہیں ہوا۔ بعد کے دور میں آزاد نظم کا عروج ہوا۔ ن۔م۔راشد کے مجموعہ کلام 'ماورا' کی نظموں سے یہ صنف مقبول ہوئی۔ جواز یہ تھا کہ ردیف اور قافیہ کی پابندی خیالات کے اظہار میں رکاوٹ ڈالتی ہے قافیہ خود مضمون سمجھانے لگتا ہے اور شاعر کبھی قافیے اور ردیف کے لالچ میں آکر روایتی مضمون باندھتا ہے یا پھر اپنے دل کی بات کہنے کے لئے مناسب قافیہ نہ ملنے کی وجہ سے کتر بیونت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اس کے علاوہ قافیہ اور ردیف والی شاعری میں نظم کی مختلف تکنیک کو برتنے کی سہولت بھی بہت کم ہے۔ انہی ضرورتوں کے ماتحت آزاد نظم نکلی جانے لگی۔ آزاد نظم میں بھی خیال اور کیفیت کی وحدت دوسری نظموں کی طرح ضروری ہے تسلسل کے ساتھ ارتقا یہاں بھی لازم ہے ہر مصرعہ دوسرے سے اس طرح پیوست اور ہم آہنگ ہونا چاہیے کہ اسے حذف نہ کیا جاسکے گویا آزاد نظم کا ہر مصرعہ خواہ چھوٹا ہو خواہ بڑا پوری نظم کے لئے ناگزیر ہونا چاہیے۔ فرق صرف بحر کے مختلف ارکان کی ترتیب میں ہوتا ہے اور اس اعتبار سے آزاد نظم نکلنے والا شاعر قافیہ عام مروجہ سہاروں سے کام لئے بغیر نظم میں ترنم شعری اور کیفیت

برقرار رکھنے کا چیلنج قبول کرتا ہے۔ البتہ اس کو یہ آسانی ضرور ہے کہ وہ قافیے کی مجبوری کے بغیر جس طرح چاہے اپنی نظم کے ہر مصرعہ کو اپنے خیال اور کیفیت کے مطابق ڈھال سکتا ہے اور ان مختلف طریقوں کی طرف کلاس میں نظم پڑھاتے وقت طلباء کے ذہن کو مبذول کرانا چاہیے۔ مثلاً ن۔م۔راشد کی 'خودکشی' یا ذریچے کے قریب' میں نظم قصے کے بیچ سے شروع ہوتی ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کا حصہ ہے اسی طرح سلام مچھلی ٹھہری کی نظم 'اندیشہ' محض مکالمہ ہے یا اختر الایمان کی نظم 'سبزه بیگانه' ایک مکمل تمثیل ہے۔ غرض نظم اب نئے نئے پیرایوں میں نکلی جانے لگی اور نکلی جا رہی ہے۔

یہاں ایک بار پھر استاد کو اپنی تعلیمی مقاصد کو یاد کر لینا ضروری ہے وہ اپنے طالب علم میں نظموں کی تدریس کے ذریعے ادبی اور جمالیاتی ذوق کی تربیت کرنا چاہتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب طالب علم نظموں کے لطیف جمالیاتی نکات تک رسائی حاصل کر سکیں دوسرے اس تدریس کا مقصد طالب علم میں ادبی اظہار کی قوت پیدا کرنا بھی ہے۔ ظاہر ہے شاعری کی تعلیم و تدریس استاد یا طالب علم کسی کو بھی شعر کہنا نہیں سکھا سکتی اور نہ اس کا یہ مقصد ہے البتہ بات کہنے کے نئے طریقے اور زیادہ موثر ڈھنگ ضرور سکھا سکتی ہے یہ دونوں مقاصد نظم کی تدریس کے وقت خاص طور پر پیش نظر رکھنا ضروری ہیں۔

حال ہی میں آزاد نظم کے ساتھ ساتھ نثری نظم کا بھی چلن ہو گیا ہے نثری نظم لکھنے والوں کا کہنا یہ ہے کہ شاعری کا جو ہر اسی وقت نکھرتا ہے جب وہ قافیے اور ردیف کے سہارے کے بغیر ہی نہیں بکرا اور وزن کے سہاروں کے بغیر شعریت اور کیفیت پیدا کر سکے اور چونکہ اعلیٰ ترین شاعری عہد قدیم سے وہی مانی گئی ہے جو نثر سے قریب تر ہو اور روزمرہ کی زبان سے قریب ہو جائے اس لئے نثری نظم نے اپنے طور پر شاعری کی شعریت برقرار رکھتے ہوئے سے نثری ترتیب دینے کی کوشش کی ہے یہاں مصرعوں کی وحدت کے بجائے پوری نظم یا اس کے مختلف ٹکڑوں کی وحدت ہی کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔

نظم کی تدریس کے دوران ایسے کئی مرحلے آئیں گے جب نظم کو ایک طرف غزل سے اور دوسری طرف نثر سے الگ کر کے پہچاننے کی ضرورت محسوس ہوگی۔

نظم مکمل وحدت ہے جبکہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ ایک وحدت ہے لیکن دراصل غزل اور نظم کے درمیان بنیادی فرق ہیئت کا نہیں مزاج کا ہے۔ غزل انسانی زندگی کے

تجربات کے داخلی تاثر کا اظہار ہے جبکہ نظم اس داخلی تاثر کو بھی کسی قدر معروض بنا کر یا اس تجربے کو جوں کا توں اپنے زاویہ نظر کے مطابق پیش کرتی ہے مثلاً اگر موسم بہار کو غزل گو شاعر بیان کرنا چاہے تو وہ غزل کے مزاج کے مطابق بہار کے موسم سے پیدا شدہ داخلی تاثر کا ہی بیان کرے گا یعنی اپنے من میں ڈوب کر ہی بہار کو دیکھے گا اور دکھائے گا جیسے مندرجہ ذیل چار اشعار میں ۱۔

چلتے ہو تو مہین کو چلیے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں پات ہرے میں کم کم بادوباراں ہے

میر

پھر اس انداز سے بہار آئی

کہ ہوئے مہر و تماشا ئی

غالب

مجھ بہار آئی ٹکٹے گھر سے دامن جھاڑ کر

سوئے صحرائے جنوں چلے گریبان بھاڑ کر

ناسخ

فصل گل آئی یا اہل آئی کیوں در زنداں کھتا ہے

یا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

فانی

ان چاروں اشعار میں بہار کا کم و بیش داخلی بیان ہے گو پہلے شعر میں بہار کی فحاشی یا معروضی تصویر کی بھی کچھ جھلکیاں موجود ہیں جنہیں چلتے ہو تو مہین کو چلیے کے کمرے نے داخلی لہجے میں احوال دیا ہے باقی تینوں اشعار میں جھلکیاں ہیں غائب ہیں یہاں غزل کی 'تاریکی' کا ذکر نہیں ہے اس کے مزاج کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے جب تک غزل کی شعری میں یہ ذاتی ہی نہ ہو اور ایسے تاثرات کا بیان نہ ہو جو شاعر کی اپنی ذات پر گزرے ہیں اس طریقے سے بیان کئے گئے ہیں اس وقت تک یہ شعر غزل میں نہیں کہہ سکتے اس لئے محض فحاشی تھا و ہر یہ بیانیہ اشعار غزل کے اچھے اشعار نہیں ہیں یہ داخلی لہجہ غزل کی پہچان ہے اور جب تک کوئی تجربہ شخصیت میں گھل مل کر یہ داخلی لہجہ اختیار نہیں کرتا غزل سے

کام کا نہیں بنتا۔

اس کے مقابلے میں نظم میں یہ شرط لازم نہیں مثلاً بہار ہی کے سلسلے میں احمد علی شوق قدوائی کی نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

صبا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکارتی
بہار آئی، بہار آئی، بہار آئی، بہار آئی
یا اقبال کی نظم ساقی نامہ میں بہار کا بیان داخل نہیں معروضی ہے۔

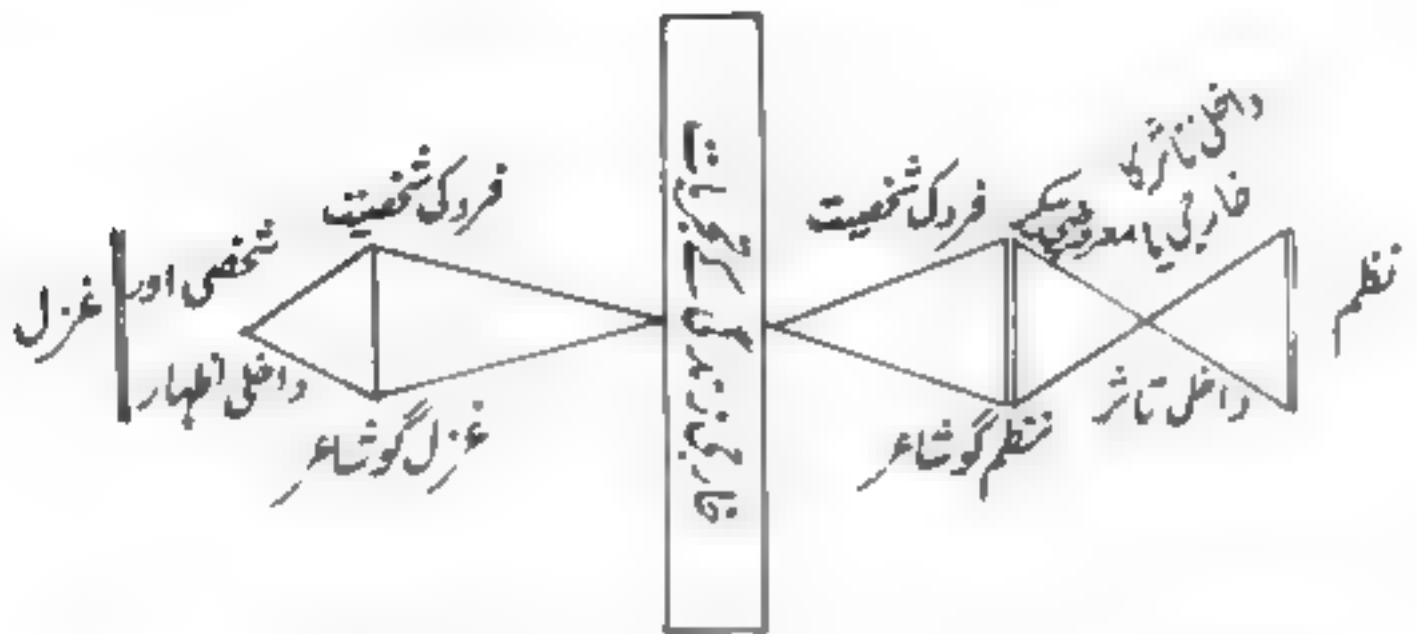
ہوا خیمہ زن کاروان بہار
ارم بن گیب دامن کو بہار
گل و زگس و موسن و نسترن
شہید ازل لالہ رنگیں کفن
جہاں چھپ گیب پردہ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں

گویا نظم اور غزل کا تخلیقی عمل کسی قدر متضاد ہے۔ غزل گو اور نظم نگار دونوں شاعر خارجی زندگی کے حالات سے اثر قبول کرتے ہیں غزل گو ان اشعار داخل "عطر کشید کرتا ہے" اور اسی لئے فراق گورکھپوری نے غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ
A Series of Climaxes کہا ہے) اور نظم نگار یا تو اس تجربے ہی کو اپنے نقطہ نظر اور اپنے پیرایہ اظہار کے ساتھ بیان کر دیتا ہے یا پھر اسے ایک مناسب اور متوازن وحدت میں اس طرح ڈھالتا ہے کہ اس کی معروضیت باقی رہے۔ لہذا غزل میں داخلیت لازم ہے نظم میں لازم نہیں ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ نظم کو نشرے بھی الگ کر کے پچا ننا ضروری ہے نظم اور نشر کے درمیان فرق صرف وزن اور بحر کا نہیں ہے بلکہ کیفیت، استدلال، صراحت اور وضاحت کا ہے۔ نشر کی اپیل عام طور پر ذہن سے ہوتی ہے اور اسی لئے اس میں مقدمات کی ترتیب ثبوت اور دلیل کی قرابہ اور ان کا صراحت اور وضاحت کے ساتھ اور صحیح ترتیب سے بیان ضروری ہے جبکہ نظم کی اپیل دل اور تخیل سے ہوتی ہے اور اسی لئے وہ ایچری پیکر تراشی تمثیل اور تشبیہ و استعارے کے نت نئے طریقے اختیار کرتی ہے وحدت دونوں میں موجود ہے نشر میں فکر کی وحدت اور نظم میں کیفیت کی وحدت اور یہ وحدت کس قدر کامیاب

اور کس قدر متنوع اور متضاد عناصر سے مل کر بنی ہے اسی پر فن پارے کی جامعیت اور معنویت کا دار و مدار ہوگا۔

اس طریق کار کو مندرجہ ذیل طریقے پر ذہن نشین کرایا جاسکتا ہے۔



اگر ٹی ایس ایلیٹ کی اصطلاح استعمال کی جائے تو شاعر کی تین آوازیں ہوتی ہیں ایک آواز خود کلامی کی ہے جس میں شاعر گویا خود اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے یہ لہجہ غزل کا عام لہجہ ہے جس کی سب سے کامیاب مثال میر تقی کی شاعری میں ملتی ہے دوسری آواز مخاطب کی ہے جس میں شاعر اپنے پڑھنے والوں سے مخاطب ہوتا ہے اور گویا خطابت یا مکالماتی شاعری وجود میں آتی ہے یہ لہجہ 1874 سے لے کر جوش ملیح آبادی تک کی نظموں میں نمایاں ہے جس کی نمائندہ مثال خود اقبال اور جوش کی نظموں میں موجود ہے تیسری آواز خود کلامی اور خطابت کے بجائے معروضی ہوتی ہے جس میں خود کچھ کہنے کے بجائے شاعر اپنے تجربات ایسی معروضی صورت حال میں ڈھال کر پیش کرتا ہے جس سے پڑھنے اور سننے والے خود اپنے طور پر وہی نتیجہ اخذ کر لیں جو شاعر نے اخذ کیا ہے یہ گویا تجربے سے حاصل شدہ تاثر کی معروضی تشکیل نو ہے جس کی مثال سب سے واضح طور پر ڈرامے میں ملتی ہے اور اردو نظم راشد یا اختر الایمان کی بعض نظموں میں مل سکتی ہے۔

غرض نظم پر ایہ احساس اور طرز اظہار دونوں حیثیتوں سے ایک وجدانی مہم یا Adventure ہے اور طالب علم کو ہر نئی نظم کو کس سگہ بند تصور یا قطعی معیار کے مطابق پرکھنے کی عادت ڈالنے کے بجائے آزادانہ اس نظم کے لہجے اور ہر ایسے کو سمجھنے سمجھانے کا عادی بنانا چاہیے تاکہ وہ ہر نظم کی تکنیک اور مزاج کی انفرادیت کو پہچان سکے۔

اس پوری بحث سے چند باتوں کی وضاحت مقصود ہے۔

- 1۔ اردو شاعری میں مربوط شعر پاروں کا تصور مغربی اثرات سے بہت پہلے موجود تھا اور ان سب شعری اصناف کو معنوی اور کیفیاتی وحدت ہی کے نقطہ نظر سے پڑھنا اور پڑھانا چاہئے۔
- 2۔ 1874 کے بعد جن نظموں کا چلن ہوا ان کو پڑھاتے وقت تسلسل اور ارتقا دونوں معیاروں کو سامنے رکھنا ضروری ہے اور ان کے بیان ہی پر نہیں ان کے شعری اور فنی پہلو پر بھی مناسب توجہ دینی چاہئے۔
- 3۔ جوش ملیح آبادی کے بعد کے دور میں اردو نظم نگاری میں تکنیک اور لہجے کے مختلف پیرائے ابھرے ہیں ابھی تک ان پر توجہ نہیں کی گئی ہے اس لحاظ سے نظموں کے تنوع اور ان میں ڈرامائی اظہار کی مختلف شکلوں پر زور دینا چاہئے۔
- 4۔ نظم پڑھاتے وقت ہر نظم کا موضوعاتی اور اظہاری موازنہ ایک طرف غزل سے اور دوسری طرف نثر سے کرنا چاہئے اور نظم کے منفرد منفی عناصر کی نشاندہی کرتے رہنا چاہئے تاکہ طالب علم کو نظم کے طرز احساس اور طرز اظہار سے واقفیت حاصل ہو۔

آخر میں متن کے ان مشکل الفاظ کے معنی بیان کرنے کا ہے جو لفظوں میں آتے ہیں لیکن اسے اور ایم اسے کی سطح پر طالب علم کے ذہن میں یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ کسی لفظ کے بھی مقررہ اور معین معنی نہیں ہوتے خاص طور پر ادب میں لفظ کے معنی اور مفہوم سیاق و سباق کے مطابق طے ہوتے ہیں ہر لفظ خود اپنی ایک کیفیت اور تلازمے رکھتا ہے اور اس کے معنی مختلف صورتوں میں مختلف ہوتے ہیں لہذا جہاں تک ممکن ہو لفظ کے معنی سیاق و سباق سے الگ کر کے نہ بتائے جائیں بلکہ اس مخصوص شعر یا نظم کے لحاظ سے ان مشکل الفاظ کے مفہوم کی وضاحت کی جائے۔

نظم کی تدریس کی ایک مثال

رکیم الدین احمد نے اقبال کی نظم شاع امیڈ کے تجزیے کے طور پر جو کچھ لکھا

ہے وہ نظم کی تدیس کی ایک مثال ہے۔ شعاع امید نظم بہاں نقل کہاری
ہے اور اسی کے ساتھ اس کا تجزیہ بھی۔ اقبال۔ ایک مطالعہ سے مصنف
کے شکریے کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے۔ (م۔ س)

شعاع امید

سورج نے اپنا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام
دنیا ہے عجب چیز کبھی صبح کبھی شام
مدت سے تم آوارہ ہو نہایت فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہر جی ایام
نے ریت کے ذروں پہ چپکنے میں ہے راحت
نے سٹل صبا طوف گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدکے دل میں سما جاؤ
تھوڑے چمنستان و بیاہان و دروہام

2

افاق کے ہر گوشے سے اٹھن ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
اک شور ہے مغرب میں اجال نہیں ممکن
افرنیک شینوں کے دھوئیں سے ہے سید پوش
مشرق نہیں گوشت نظرہ سے محروم
لیکن صفت عالم لاہوت ہے خاموش
پھر ہم کو اسی سیرت روشن میں چھپا لے
اے مہر زبان تاب نہ کر ہم کو فراموش

■

اک شوخ کرن شوخ مثال ننگہ تور
آرام سے فارغ صفت جو ہر سیلاب

ہوئی کہ مجھے رخصت تو پر عطا ہے۔

جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو

جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز

اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مد و پوچھیں ہے اسی خاک سے روشن

یہ خاک کہ ہے جس کا خزنِ ریزہ درِ ناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غوامِ معانی

جن کے لئے ہر بکھرے آشوب ہے پایا ب
جس ساز کے منوں سے حرارت تھی دلوں میں

محفل کا وہی ساز ہے بگائے مضراب
بت خانے کے دروازے پر سوتا ہے برہمن

تقدیر کو روتا ہے مسلمان تہِ محراب
مشرق سے ہو پیرار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

پہلے دو بندوں کو لیجئے۔ اقبال جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اسے وہ بلا واسطہ نہیں کہتے بلکہ بالواسطہ کہتے ہیں ایک طویل استعارے کی مدد سے کہتے ہیں اقبال کی شخصیت سامنے نہیں آتی وہ پس پردہ رہتی ہے۔ سامنے سورج اور اس کی شعاعیں ہیں سورج جس نے نہ جانے کب سے دنیا کا منظرہ کیا ہے کیسے کیسے واقعات دیکھے ہیں بقول آتش۔

زمین چمن گل کھلاتی ہے کب کب

بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

آخر سورج دنیا اور اس کے مستقبل سے ناامید ہو جاتا ہے اسی لئے وہ کہتا ہے۔

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام ...

پھر میرے تجلی کدہ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

حالانکہ سورج کا یہ کہنا کہ:

دنیا ہے عجب چیز کبھی صبح کبھی شام

کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے کیونکہ صبح و شام روز و شب کا سبب زمین کی گردش ہے۔ بہر کیف اس کی شعاعیں مدت سے پنہائے فضا میں آوارہ ہیں لیکن نتیجہ کچھ بھی نہیں بلکہ الٹا ہے۔

بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہرئی ایام

ان شعاعوں کو نہ تو ریت کے ذروں پر چپکنے میں کوئی راحت ہے اور نہ طوف گل و لالہ میں کوئی آرام ہے اسی لئے سورج زمین کو اپنی شعاعوں کی روشنی کا اہل نہیں سمجھتا اور کہتا ہے
پھر میرے تجلی کدہ دل میں سما جاؤ ...

اور کمز میں اس حکم سے خوش ہوتی ہیں کیونکہ ان کی سعی کا نتیجہ کچھ بھی نہ تھا اور وہ آفاق کے ہر گوشے سے اٹھ کر پھڑپھڑے ہوئے فورشید سے ہم آغوش ہوتی ہیں اور دنیا میں جو کچھ انھوں نے دیکھا ہے اسے بیان بھی کرتی ہیں مغرب میں اجالا ممکن نہیں کیونکہ اس کی مشینوں کے دھوئیں نے اسے سبب پوش بنا دیا ہے (اقبال دوسری منظموں میں بھی مشینوں کا گلہ کرتے ہیں) اور مشرق دھوپ سے سید پوش تو نہیں ہے اور لذتِ نظارہ سے محروم بھی نہیں لیکن اس پر ایک جمود سا طاری ہے اور عالمِ لاہوت کی طرح خاموش بیٹھا ہے البتہ ایک شوخ کرن، شوخ مثال نگہ جو رکرن تو آپ نے دیکھی ہے لیکن نگہ جو نہیں دیکھی، جو جو ہر سیما کی طرح آرام سے فارغ ہے وہ سورج کے سینہ روشن میں بھی نہیں چھپتی بلکہ رخصتِ تنویر چاہتی ہے۔

بے تک نہ ہو مشرق کا براک ذرہ جہاں تاب

یہ شعاع امید ہے یہ اقبال کی شاعری کی علامت ہے جو مغرب کی سید پوش اور مشرق کے جمود دونوں کو بیک وقت رفع کرنا چاہتی ہے اسے معلوم ہے کہ ...

جس ساز کے نفوں سے حرارت تھی دلوں میں

محفل کا وہی ساز ہے بیگانہ مضرا ب

بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلمان تہ محراب
لیکن یہ شاع امید نہ تو مشرق سے بنی رہے اور نہ مغرب سے غدر کرنا چاہتی ہے
کیونکہ !

فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر
یہ طریقہ شاعری ہے۔ اس میں پیغمبری بھی ممکن ہے لیکن یہ خضرؑ راہ یا طلوع اسلام
کے نشری خطیبانہ انداز سے بہت دور ہے۔ آپ سب کچھ کہہ سکتے ہیں۔ شاعری میں پیغمبری
بھی کر سکتے ہیں لیکن سلیقہ شرط ہے ہر اک امر میں :

کتابیات

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| 1۔ اردو شاعری پر ایک نظر | کلیم الدین احمد |
| 2۔ نئی نظم کا سفر | خلیل الرحمن اعظمی (مرتب) |
| 3۔ اردو نظم پر مغربی اثرات | حامد ی کا شمیری |
| 4۔ نظم آزاد اور نظم معرّی | حنیف کیفی |
| 5۔ جدید اردو ادب | محمد حسن |
| 6۔ جدید اردو شاعری | عبدالقادر سروری |

پانچواں باب غزل کی تدریس

غزل سے مراد شعروں کا وہ سلسلہ ہے جو

1. ایک ہی ردیف، قافیہ اور بحر میں کہے گئے ہوں۔
2. معنی اور کیفیت کے لحاظ سے ہر شعر مکمل ہو۔
3. طرز احساس اور انداز بیان کے اعتبار سے داخلیت سے عبارت ہوں۔
4. مخصوص لفظیات اور علامتوں میں لکھے گئے ہوں۔

باقی سبھی باتیں اضافی ہیں اور غزل کے لئے ضروری نہیں ہیں مگر وزن بحر اور ردیف۔ قافیہ کی وحدت شعروں کا اپنے طور پر مکمل ہونا داخل بحر اور مخصوص لفظیات اور علامتیں غزل کے لئے لازم ہیں۔ غزل کی تفہیم کو آخری شرط طے خاص طور پر دشوار بنا دیا ہے۔ یوں تو غزل کی تدریس پر اختصار انصاری کی کتاب غزل اور غزل کی تدریس شائع ہو چکی ہے جو اب تک اس موضوع پر سب سے مستند اور دقیق تصنیف ہے لیکن اس باب میں اس کتاب کے بنیادی نکات کو دوبارہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ بعض نئے مسائل کی بھی نشاندہی کی جائے گی۔

پوری غزل ایک کیفیاتی وحدت ہے یا نہیں؟ اس موضوع پر خاصہ اختلاف ہے اختصار انصاری ردیف کی موجودگی اور قافیہ کی کھنک کی بنا پر ہر غزل کی فضا میں ایک قسم کا تسلسل ضرور پاتے ہیں اور تدریس غزل کے دوران بلند خوانی کے بعد اس مرکزی تسلسل کی

نشان دہی پر زور دیتے ہیں بعض نقادوں نے غزل کی اس ہم آہنگی کو تو تسلیم نہیں کیا البتہ ہر شعر کی اپنی مرکزیت پر ضرور زور دیا ہے جن میں فراق گورکھپوری بھی شامل ہیں جنہوں نے غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ قرار دیا ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جس طرح ہر جملے میں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر میں ایک لفظ کی مرکزی حیثیت ہوتی ہے اور اگر وہ لفظ گرفت میں آجائے تو شعر کا مفہوم اور کیفیت آسان سے سمجھی جاسکتی ہے مگر تفہیم کے اس پہلو پر گفتگو کرنے سے پہلے غزل کی ساخت اور تاریخ پر نظر ڈال لیں۔

—

غزل کا لفظ عربی ہے اور عشق و رومان کے معاملات کے لئے استعمال ہوتا ہے عربی قصیدہ کے اس ابتدائی حصے کو غزل یا نشید یا تہیب کہا جانے لگا جس میں عشق اور شہابیات کے مضمون باندھے جاتے تھے اور شاعر محبوبہ کے ساتھ گزارے ہوئے لمحوں کو یاد کرتا تھا جب عربی قصیدہ ایران پہنچا اور فارسی میں اسی طرز پر قصیدے لکھے جانے لگے تو کچھ ہی دنوں میں قصیدے کا چہ حصہ ایک علیحدہ صنف ہی بن گیا اور عشقیہ مضامین کے لئے مخصوص ہو گیا اس کی اپنی علامتیں اور نغماتیات وضع ہونے لگیں اور غزل ایک مستقل صنف بن گئی۔

اس کی ایک بڑی وجہ تھی ایران میں تصوف کا عروج ہوا اور جلد ہی صوفی اہل شریعت ملامت، قاضی حکومت اور اہل اقتدار کی زد پر آ گئے وجہ اس کی یہ تھی کہ اس زمانے میں سرکار دربار کے ہر فیصلے پر مولوی اور قاضی کی مہر ضروری تھی جو اس سیاسی فیصلے کو مذہبی سند دیتی تھی اس کے مقابلے میں صوفی اس حلقے سے باہر تھے ان کے خاصے بڑے حلقے کا کہنا تھا کہ اصل مذہب اور اصل نیکی ظاہری عبادتوں اور دکھاوے کی رسموں میں نہیں بلکہ محبت میں ہے اور محبت کا تعلق دل سے ہے قانون سے نہیں اور یہ محبت توفیق الہی سے حاصل ہو سکتی ہے اور اس کا سلسلہ ایثار قربانی، انفس کشی اور توکل سے ملتا ہے نفس کشی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ لوگوں کی ظاہری خوشنودی حاصل کرنے کے لئے دکھاوے کے نیکی کام کرنے کے بجائے ان کی ملامت حاصل کی جائے کہ غرور پیدا نہ ہو اور دکھ بہنے کی عادت ہو جائے اسی لئے صوفی شاعروں نے ایسی تمام علامتیں اپنی شاعری میں اختیار کیں جو ظاہر پرست اہل شریعت کو پسند نہ تھیں اور ان علامتوں سے گہرے معنوفانہ اور فلسفیانہ معنی پیدا کئے مثلاً شراب، ساقی، ہیمان، وصل و ہجر، گیسو و رخسار، جنون و صحر، تشق و زنا، زنجیر زندان۔

اس طرح علامتوں کا ایک ذخیرہ وجود میں آگیا جو دو یا دو سے زیادہ معنوں میں بھی استعمال ہوتا تھا اسی بنا پر غزل کا کوئی شعر مکمل طور پر معین اور مقررہ معنی میں نہیں سمجھا جاسکتا۔ شعر کو مجازی اور حقیقی معنوں میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کے مختلف پہلوؤں تک پھیلایا جاسکتا ہے۔ عہد جدید میں ان علامتوں کو نئی وسعت حاصل ہوئی اور اسے سیاسی اور فلسفیانہ مسائل کے لئے بھی برتا جانے لگا اس کی واضح مثال فیض احمد فیض اور مجروح سلطان پوری کی غزلوں میں ملتی ہے جنہوں نے پرانی علامتوں کو سیاسی معنویت دیدی۔

ان علامتوں کی مختلف تعبیر ہو سکتی ہیں اسی لئے غزل کا ڈھنڈا پڑھنا خاصہ مشکل ہے اور اسی وجہ سے غزل میں ایسی لچک پیدا ہو گئی ہے کہ دورِ زمانہ کے بدستہ جوئے مزاج کا ساتھ دینے کے قابل ہو سکی ہے۔ غزل کی مخصوص لفظیات اور تمثیلی علامتیں اس کی کمزوری بھی ہیں اور اس کی طاقت بھی طاقت اس لئے کہ اس کی وجہ سے غزل کا بیاب شعر تہ دار ہو جاتا ہے اور معنی کی کئی تہوں کو سمیٹ لیتا ہے کمزوری اس لئے کہ لفظ کے ساتھ ایسے لاتعداد تلازمے جمع ہو گئے ہیں کہ شاعر مختلف ان تلامذوں کی خاطر ایسے مضامین باندھنے لگتا ہے جو صرف روایتی ہوتے ہیں اور جنہیں خود اس نے پوری طرح نہ محسوس کیا ہے نہ تجربے کا حصہ بنایا ہے۔

غزل کی لفظیات اس اعتبار سے لغت میں قید نہیں اسی لئے غزل پڑھنا وقت بہ بات بار بار و افصح کرنی چاہئے کہ غزل کی علامتوں کو لغوی معنی میں سمجھنا ٹری نپلی ہے گل کے خنجر ہاں محض گلاب کے پھول کے نہیں ہیں اس طرح ببل کے معنی کسی یرم سے کے نہیں ہیں بلکہ ان علامتوں کے پیچھے زیادہ گہری حقیقتیں چھپی ہوئی ہیں اور گل۔ ببل کی علامتوں کے ذریعے انسانوں کے باہمی رشتوں کی کہانیاں بھی کہی گئی ہیں اور جاسست کی چیرہ دستیوں کا بیان بھی ہوا ہے۔

اس وضاحت کے بعد غزل کی طرف توجہ کر لی چاہئے۔ غزل کی بلند خوانی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی بتانی ہوگی کہ غزل miniatures چھوٹی چھوٹی تصویروں سے مرتعہ سجانے کا آرٹ ہے اس لئے غزل کے لفظ کی آڑ میں معنی مفہوم اور کیفیت کی پوری دنیا چھپی ہوئی ہے غزل اکثر بیان نہیں کرتی بلکہ چند آڑی تر چھپی نلیہ میں کھینچ کر

پڑھنے اور دیکھنے والے کے تخیل کو اس طرح بیدار کرتی ہے کہ وہ خود تصویر کے باقی گوشے مکمل کر لے اس لئے غزل کا ہر لفظ گویا تخیل کو جگانے والا ایک اثرا رہے وہ بلیغ خاموشیوں کو اشاروں اشاروں میں سمولیتے اور انھیں زبان بخشنے کا آرٹ ہے اسی وجہ سے غزل کا ہر شعر کسی قصے، واقعے، تجربے یا شاہدے کے صرف چند نمائندہ پہلوؤں کے اشاروں کو منظم کرنے سے واسطہ رکھتا ہے اسے پوری طرح بیان نہیں کرتا مثال کے طور پر غالب کے دو اشعار کو لیجئے جن کا مطلب خود غالب نے اپنے خطوں میں بیان کیا ہے۔ پہلا شعر ہے:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

اس شعر میں غالب پوری داستان نظم کرتے ہیں عاشق نے کسی نامہ بر کے ہاتھ محبوب کو یہ پیغام بھیج دیا تھا مگر اس سے اس اندیشے کا بھی اظہار کر دیا تھا کہ محبوب پر نظر پڑنے ہی وہ ہوش و حواس کھو بیٹھے گا اور ایسا ہی ہوا نامہ بر ہوش و حواس کھو بیٹھا اور لاپتہ ہو گیا اب کوئی دوسرا دوست اسی شہر کو جا رہا ہے عاشق اس سے مخاطب ہے اور پہلے کی سب باتیں دہرانے کے بجائے صرف اتنا کہتا ہے کہ تم سے تو کیا کہیں البتہ اگر پہلے والا نامہ بر کہیں مل جائے تو اس کو ہمارا سلام کہنا کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ محبوب پر نظر پڑتے ہی ہوش کھو بیٹھو گے۔ آخر وہی ہوا نا!

اب اس پورے قصے کو میرا سلام کہیوں کے دو لفظوں کے ذریعے ادا کیا گیا ہے سلام کہنے سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ دوسرے کو بتا دیا جائے کہ جو کچھ پہلے کہا گیا تھا وہ صحیح تھا غالب ہی کا دوسرا شعر ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھامری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسبان کئے

محبوب کے در پر عاشق کی موجودگی دربان نے نظر انداز کر رکھی تھی کہ شاید کوئی سوال یا گدا اگر ہو گا مگر جب اس نے دربان کی منت سماجت شروع کر دی تو اسے شک گزرا کہ یہ گدا اگر نہیں اہل غرض ہے۔

لیکن یہ ان دونوں اشعار کے ظاہری معنی ہیں گو یہ ظاہری معنی بھی نہایت طویل

قصوں کو چند لفظوں میں بیان کرتے ہیں ان ظاہری معنی سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں ہوگا کہ اردو غزل کا پورا سرمایہ صرف عشق عاشقی کے مضامین یا گل و بلبل کے قصوں ہی سے بھرا ہوا ہے اور اس میں سنجیدہ فکر کی کمی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس پیرائے کو اختیار کر لیا گیا ہے مگر باتیں ہر طرح کی ادا ہوتی ہیں۔ اخلاق، سیاست، فلسفہ، انسانی رشتوں کی پیچیدگیاں، روزمرہ کی زندگی کی جھلکیاں، زبان کے چٹائے، گفتگو کی چاشنی، نشاۃ زیست اور غم روزگار۔ سبھی کچھ ان علامتوں میں ڈھالا گیا ہے شرط ہے تو صرف اتنی کہ آہنگ داخلی رہے اور ذاتی احساس اور نجی سرگزشت کے لیے میں سما جائے اور غزل کا پیرایہ اظہار مجروح نہ ہو۔

اب غزل کی بلند خوانی کے بعد متن کی طرف توجہ کیجئے۔ اس سلسلے میں اہم بات وہی ہے کہ ہر شعر کا مرکزی لفظ طے کر لیا جائے اور اسی کو پیش نظر رکھ کر شعر کے مطلب کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ یہ مرکزی لفظ دو قسم کے ہو سکتے ہیں ایک وہ جو ردیف یا قافیہ کا حصہ ہوں اور اگر ایسا ہو تو صاف ظاہر ہے کہ شعر قافیہ یا ردیف نے کہلوا یا ہے ایسے اشارے اکثر بھرتی کے ہوتے ہیں لیکن کبھی کبھی ردیف اور قافیہ ایسے بولتے ہوئے ہوتے ہیں کہ ان سے شعر میں جان پڑ جاتی ہے دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ مرکزی لفظ قافیہ اور ردیف سے الگ ہو اور پورے شعر کی بنیاد ہو۔

ردیف اور قافیہ کی مرکزیت کی مثالیں یہ ہیں۔

پڑا جو سایہ گیسو جھبک کے ساق نے

زمین پہ رکھ دیا ساغر کہ ہے شراب میں سانپ

اس شعر میں سانپ کی رعایت سے گیسو اور پھر سایہ گیسو اور شراب کی رعایت سے ساغر اور پھر ساق کے لفظوں تک ذہن کی رسائی ہوئی ہے اور پورا شعر ردیف اور قافیہ ہی کا مرکب ہون منت ہے۔

اسی طرح یہ شعر:

چھائی ہے جہاں پر فصل خزاں مہربا یا پتہ پتہ ہے

پھولوں کا تو مجھ کو رنج نہیں کلیوں کا تعلق البتہ ہے

’البتہ‘ قافیہ پورے شعر کا بنیادی لفظ بن گیا ہے اور اسے نبھانے کے لئے شاعر نے

پھولوں کا رنج نہیں کیا ہے اور اس پر کلیوں کے قفق کو ترجیح دی ہے کہ 'البتہ' کا لفظ ایسے ہی موقعوں پر استعمال ہوتا ہے پھر چونکہ پھول اور کلیاں دونوں موسم خزاں ہی میں مرجھانے ہیں اس لئے پہلے مصرعے میں ان کا ذکر البتہ کے ہم قافیہ لفظ 'پتہ پتہ' کے ساتھ آیا ہے۔
 ردیف اور قافیہ کے علاوہ شعر کے کسی اور لفظ کی مرکزیت کی مثالیں یہ ہیں۔
 کوئی امید بر نہیں آتی کوئی صورت نظر نہیں آتی

مرگ مجنوں پر عقل ذنگ ہے تیر کیا دوانے نے موت پائی ہے

آہ کو چاہئے اک ٹکڑا ہونے تک کون جیتا ہے تری زلف کے مرونے تک

لیکن اس طرئی کی مزید گفتگو سے پہلے ہمیں ایک اور طریق کا سہ بھی غور کر لینا چاہئے جسے اختر انصاری نے 'غزل اور غزل کی تعلیم' میں پیش کیا ہے۔
 اختر انصاری نے اپنی کتاب 'غزل اور غزل کی تعلیم' میں غزل کی تدریس کے بارے میں مختلف اہم مساک پر روشنی ڈالی ہے اور ایک مربوط تدریسی منصوبہ پیش کیا ہے جس کا متعلقہ اقتباس یہاں پیش کیا جا رہا ہے وہ لکھتے ہیں۔

'غزل میں تسلسل خیال یا مضموم نہیں پایا جاتا۔ وہ ایسے اشعار کا مجموعہ ہوتا ہے جو معنی اور مواد کے لحاظ سے ایک دوسرے سے آزاد ہوتے ہیں ہر شعر اپنی جگہ مکمل اور خود مختار ہوتا ہے یہ سب باتیں درست ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ گو غزل میں خارجی، سطحی اور میکا کی قسم کا تسلسل تو بے شک نہیں پایا جاتا تاہم داخلی اور اندرونی طور پر غزل کا یا کم از کم ہر چھپ غزل کا ایک خاص موڑ ہوتا ہے اور ایک مخصوص خفا ہوتا ہے اس کے تمام مختلف اشعار ایک مخصوص جذباتی رنگ میں رنگے ہوتے ہیں یہی وہ چیز ہے جس کو غزل کی جذباتی یک رنگی یا کیفیاتی وحدت کا نام دیا جاتا ہے۔ غزل کی وہ خصوصیت جس کو انشا پر اکتدگی، بے ربطی، زبرد نیالی اور دوسرے ناموں سے پکارا جاتا ہے اور جس کی بنا پر غزل کو مطعون کیا جاتا ہے دراصل ایک سطحی اور خارجی خصوصیت ہے۔ اگر غار نظر سے دیکھا جائے تو غزل کی اندلی سطح کے نیچے یا جذبات، کی ہم آہنگی کی لہر کیفیاتی وحدت کی

ایک زیریں رو۔ اکثر و بیشتر موجود رہتی ہے اور محسوس کی جاسکتی ہے گویا غزل ایک ایسی مالاکی حیثیت رکھتی ہے جس کے مختلف دلے اپنا مستقل اور جداگانہ وجود رکھتے ہوئے بھی ایک ہی دھاگے میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں الغرض غزل کے اشعار کی مزعومہ بے بطنی کوئی ایسی چیز نہیں جس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جائے چنانچہ غزل کی تعلیم میں معلم کے لئے یہ مناسب بھی ہوگا اور جائز بھی کہ وہ ہمیشہ پوری غزل کو ایک جزو یعنی ایک وحدت تصور کرے غزل کے ہر شعر کو ایک جزو اور پوری غزل کو متعدد اجزاء کا مجموعہ تصور کرنا ہرگز مناسب نہیں ہوگا۔ البتہ بعض اوقات اس کا امکان ہوتا ہے کہ غزل کو دو یا دو سے زیادہ اجزاء میں تقسیم کر کے پڑھایا جائے اگر زیر تدریس غزل اس امکان کی حامل نظر آئے تو اس سے فائدہ اٹھانا معلم کے لئے ایک قدرتی امر ہوگا۔

غزل کے سبق میں تمہید سبق کی منزل

شعروادب کے سناد کے لئے یہ امر مستقل تردد اور پریشانی کا باعث بنا رہتا ہے کہ سبق میں تمہید کی منزل Preparation Stage کیا شکل اختیار کرے اور اس سے کیونکر عہدہ برآ ہوا جائے۔ وہ پوچھتا ہے کہ آخر تمہید سبق کی نوعیت اور اس کا موضوع کیا ہونا چاہئے نظم کے پڑھانے میں تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے قدم محسوس زمین پر مضبوطی کے ساتھ جھے ہوئے ہیں کیونکہ یہاں وہ جانتا ہے کہ سبق کی تمہید کس طور سے اٹھائی جائے گی وہ جانتا ہے کہ نظم کے عام اور بنیادی مطالب کے بارے میں ایک مختصر تمہیدی گفتگو کی جائے گی جو حتی الامکان سوالات و جوابات کی شکل میں ہوگی اور جس کا مطلب یہ ہوگا کہ کلاس میں ایک مخصوص ذہنی و جذباتی فضا پیدا ہو جائے کہ جس کی موجودگی میں نظم کی تدریس و تحسین آسانی ممکن ہو اس کے برعکس غزل کے پڑھانے میں وہ سمجھتا ہے کہ زمین اس کے قدموں کے نیچے پھسلواں ہے۔ تمہید کے بغیر کسی مضبوط بنیاد کا فقدان اس کی خود اعتمادی کو سلب کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ غزل میں ایک بھی بنیادی خیال نہیں ہے بلکہ اتنے ہی

کہ اس بارے میں اختلاف کی گنجائش ہے۔ شاید غزل کے ہر شعر کو وحدت مان کر پڑھانا زیادہ مناسب ہوگا۔ تفصیلی بحث آگے آئے گی۔

بنیادی خیال میں مبنی کہ اشعار کی تعداد اور بظاہر ایسی کوئی چیز نظر نہیں آتی جس کو وہ مبنیوں کے ساتھ پکڑے اور اس کے سہارے ایک مفید و موثر تمہید کی عمارت کھڑی کر سکے۔

بات سمجھ میں آتی ہے لیکن اگر غور کیا جائے تو صورت حال اتنی سنگین اور دشواری کا حل اتنا بعید نہیں ہے جتنا معلوم ہوتا ہے جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے غزل میں اشعار کی ظاہری بے ربطی کے باوجود ایک کیفیاتی و جذباتی وحدت ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیشتر پائی جاتی ہے۔ تو پھر کیا یہ ممکن نہیں کہ استاد زبردست میں غزل کی اس بنیادی وحدت کو گرفتار کرنے کی کوشش کرے؟ اور اگر اس متاع گر نیز پا کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے تو اس کے ارد گرد اپنے سبق کی تمہید کا جال بنے۔ اس طرح جو تمہید وجود میں آئے گی وہ غالباً نہایت موثر طریقے پر تمہید سبق کے عام مقاصد کو پورا کرے گی۔

”تمہید سبق کے عام مقاصد کیا ہیں؟ یہی کہ طلباء کے ذہنی عمل کو بیدار کیا جائے ان کی دلچسپی کو جگایا جائے ان کی سابقہ معلومات کو تازہ کیا جائے۔ ان کی توجہ کو ایک مخصوص نقطے پر مرکوز کیا جائے اور کتبائی عمل کے لئے ایک محرک یا چند محرکات بہم پہنچائے جائیں۔ غزل کی بنیادی وحدت کو معرض گفتگو میں لا کر غالباً یہ مقاصد عمدگی کے ساتھ حاصل کئے جاسکیں گے اور مجموعی طور پر طلباء میں غزل کے مطالعے کے لئے ایک جذبہ شوق پیدا کیا جاسکے گا۔

”پھر کچھ اسی چیز پر موقوف نہیں۔ غزل، اس کی سرشت، اس کی ہیئت، اس کے مختلف اسالیب، اس کی اشاریت اور مزینت اور اس کی عہد بہ عہد تاریخ سے متعلق بے شمار مسائل و موضوعات ایسے ہیں جن میں سے کسی ایک کو پڑھائی جانے والی غزل کی نوعیت کے پیش نظر چننا جاسکتا ہے اور تمہید کے مقاصد کا آلہ کار بنایا جاسکتا ہے۔ خود یہی امر کہ اچھی غزل ریزہ خیالی کا منظر ہوتے ہوئے بھی ایک بنیادی وحدت کی اسیر ہوتی ہے تمہید کے طور پر معرض بحث میں لایا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ جو غزل پڑھائی جانے والی ہو وہ اس خصوصیت کا ایک اچھا نمونہ ہو یا اگر کوئی مسلسل غزل ریزہ نہ رہے تو اسی امر پر بحث کی جاسکتی ہے کہ بعض اوقات شعرا نے عام روش کے خلاف اور غزل کی مسلمہ و مروجہ ہیئت کے عمل اور غم غزل کو مسلسل مضامین کے لئے بھی استعمال کیا ہے۔

لے غزل میں فکر کی کیفیاتی وحدت کے بجائے ردیف اور قافیہ کی وحدت کو اس مرکزیت کو بنیاد بنانا زیادہ مناسب ہوگا۔ زیر نظر تعنیف میں اسی اصول پر تدریس غزل کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ (م۔ ج۔ ۱)

یا پھر ایک نہایت اہم موضوع غزل کی اشاریت و رمزیت ہے جس کو اکثر و بیشتر زیر بحث لایا جاسکتا ہے بلکہ اصل یہ ہے کہ اکثر و بیشتر زیر بحث لانا چاہئے تاکہ طلباء غزل کے مخصوص روایت علوم اور ان کی معنوی اہمیت سے پوری طرح واقف ہو جائیں پھر اگر زیر تدریس غزل تصوف کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہو تو غزل اور تصوف کے باہمی تعلق کے ہزار پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔

”اگر کوئی ایسی غزل پڑھانی مقصود ہے جو اخلاق و موعظت اور بند و نصیحت کے مضامین پر مشتمل یا دور جدید کے فکری میلانات کی حامل ہے تو یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ اولاً اور اصلاً غزل کس نوع کے مضامین کے لئے وقف تھی پھر بعد کے شعرائے ان کو کن اضافوں یا جدتوں کا مورد بنایا اور اب موجودہ دور کے ذہنی و ادبی تہلکات نے اس کو کن تغیرات سے آشنا کیا ہے اگر کسی رجائی شاعر کا کلام زیر تدریس ہے تو رجائیت و قنوطیت کے مسئلے سے تعرض کر کے اردو کلام کے عام مشایم انداز کو زیر غور لایا جاسکتا ہے۔ غرض یہ کہ غزل اور اردو غزل سے متعلق ان گنت امور و مسائل ایسے ہیں جن سے ہم رجوع کر سکتے ہیں اور غزل کے اسباق میں تمہیدی پس منظر کا کام لے سکتے ہیں۔

غزل کے سبق میں متن سبق کی منزل سے گزرنے کے بعد سبق کی دوسری بڑی منزل متن سبق کی منزل Presentation Stage آتی ہے جو بذات خود ایک سے زیادہ ذیلی منازل یا مدارج یا اقدامات پر مشتمل ہو سکتی ہے۔

یہاں سب سے پہلے زیر تدریس غزل کی تعارفی بلند خوانی ہونی چاہئے جو بعض حالات میں ایک سے زیادہ مرتبہ بھی کی جاسکتی ہے اور جس کا مقصد ظاہر ہے یہ ہوگا کہ طلباء کو غزل کی نوعیت اور مفہوم کا سرسری اندازہ ہو جائے (بعض اوقات خصوصاً مسلسل غزلوں کے پڑھانے میں بلند خوانی سے پہلے ایک مختصر سی تمہیدی گفتگو بھی ضروری ہوتی ہے جس کی مدد سے غزل کے مرکزی خیال اور بعض دوسرے پہلوؤں کی طرف اشارے کئے جاسکیں اور غزل کی تدریس کے لئے اسے مناسب پس منظر فراہم کیا جاسکے) بلند خوانی کے مخصوص میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ غزل یا نظم کی تعلیم میں بلند خوانی کی اہمیت ناقابل بیان ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی نظم یا غزل کے مطالعے سے طلباء جو فائدہ اٹھائیں گے یا اٹھا سکیں گے اس کا انحصار دراصل اسناد کی بلند خوانی کی نوعیت پر ہے۔

تعارفی بلند خوانی کے بعد اگلا قدم مختلف اشعار کی تشریح و توضیح ہوگی چنانچہ مطالب کے بارے میں سوالات کئے جائیں اور سوالات و جوابات کے دوران نہ صرف اشعار کے مفہوم کی توضیح کی جائے بلکہ ضمناً اور ایک ثانوی عمل کے طور پر شکل الفاظ تراکیب اور محاورات کی تشریح بھی کی جائے۔ ضمناً سے مراد یہ ہے کہ الفاظ وغیرہ کی تشریح کچھ اس طرح ہونی چاہئے کہ وہ توضیح مطالب ہی کا ایک جزو معلوم ہو اور طلباء یہ محسوس نہ کریں کہ مطالب سے ہٹ کر الفاظ کی تشریح اور تراکیب کی جراحی کی جارہی ہے۔ ثانوی عمل کے کہنے کا یہ مطلب ہے کہ فغلی و لسانی دشواریوں کی تحلیل و تفصیل کو تدریس کا براہ راست مقصد نہ بنایا جائے اور اس چیز کو تدریسی عمل میں صرف اس حد تک جگہ دی جائے جس حد تک کہ ناگزیر ہو۔ پڑھانے والا جب یہ محسوس کرے کہ شعری محاسن کی خاطر خواہ توضیح بعض غظوں کے معنی بتائے بغیر ممکن نہیں تو معنی ضرور بتانے چاہئیں لیکن سبق کے اصل موضوع اور مقصد سے کم سے کم انحراف کرتے ہوئے اور غیر ضروری تفصیلات سے پورے طور پر اجتناب کرتے ہوئے...

غزل کے سبق میں اعادۂ سبق کی منزل

سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل کے سبق میں اعادۂ سبق Recapitulation کی منزل کیا شکل اختیار کرے گی جواب آسان ہے۔ سبق کے اس حصے کو مفید اور کارگر بنانے کے لئے استاد کے ذہن میں دو تین ایسے جامع سوال ہونے چاہئیں جو غزل کے متفرق اشعار سے متعلق نہ ہوں بلکہ پوری غزل اس کی عام فضا اس کے عادی رحمان اور اس کی مجموعی کیفیت کو محیط ہوں... یہی چیز پورے سبق کو ایک جامع و سالم فکری وحدت کے روپ میں نظروں کے سامنے لانے کی خدمت بھی انجام دے گی اور یہ گویا سبق کا نقطہ معرکہ ہوگا اس کے بعد استاد کی ایک آخری یا اختتامی بلند خوانی کے ساتھ سبق ختم ہوگا بلکہ

غزل کی تعلیم میں ادبی حسن شناسی اور لطف اندوزی کے سلسلے میں وہ دیکھتے ہیں،

ادبی لطف اندوزی کے کم سے کم معنی یہ ہوں کہ طلباء اشعار کی اندرونی موسیقی کی گونج اپنے ذہنوں میں محسوس کریں۔ شاعر نے جو مناظر جملہ کائنات کے رنگ و نور اور کیف و سرور

کو محسوس کریں۔ خوبصورت الفاظ اور حسین تر ایکب کی مدد سے جو تصویریں پکرتے رہتے گئے ہیں ان کو اپنی چشم تصور کے سلسلے جیتا جاگت اور چلتا پھرتا محسوس کریں اور جن جذبات اور مہیا کی تجربات کی ترجمانی کی گئی ہے ان کی تاثیر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں موجود پائیں۔ غرض یہ سار کھیل محسوس کرنے کا ہے۔^۱

غزل کا ہر شعر اکائی ہے مگر یہ غزل کو ایک بشتے میں باندھنے والی چیز ہے۔ ریف اور قافیہ غزل کا ہر شعر ریف اور قافیہ کے سہارے ہی آگے بڑھتا ہے اس طرح شاعر کا حال سطرِ نچ کے اس کھلاڑی کا سا ہے جو پہلی چال تو جو بھی جی چاہے چل سکتا ہے مگر اس کے بعد کی سبھی چالیں دوسری چالوں کے مطابق چلنے پر مجبور ہے اس طرح غزل لکھنے والے ریف اور قافیہ اور بحر کو خود پسند کرتا ہے مگر ایک بار پسند کر لینے کے بعد ان کا پابند ہو جاتا ہے اور صرف اسی قسم کے مضامین باندھ سکتا ہے جن کی گنجائش نکل سکتی ہو۔ اسی بنیاد پر اس کی مخالفت بھی کی گئی ہے کہ ریف قافیہ اور بحر کی پابندی کی وجہ سے اور غزل کی خاص لفظیات اور علامتوں کی بنا پر شاعر ذاتی مضامین باندھنے پر مجبور ہوتا ہے اور خیال کی تازگی اور اندازِ بیان کا نہ جہن جاتا رہتا ہے مگر اس کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ غزل کی انہی روایتی علامتوں کو ہم پیچھے اور بڑے شاعر نے اپنے طور پر سننے معنی دیئے ہیں اور ایک بار پھر ان روایتی پیمانوں میں تازگی پیدا کی ہے یہی شاعر غزل کے زندہ رہنے کا ایک سبب ہے۔

یوں تو ہم آڑے حیثیت کی اقدار میں توسیع ہے لیکن غزل اس تعریف پر خاص طور پر پوری اڑتی ہے۔ انسانی زندگی میں چھوٹی موٹی بدامنیوں باتیں روز ہوتی ہیں لیکن عام انسان ان سے روبرو میں گزر جاتا ہے شاعر ان چھوٹی موٹی باتوں کو گہرائی سے دیکھتا ہے ان کے اندر چھپی ہوئی حقیقتوں کو بے نقاب کرتا ہے اور پڑھنے والے یا سننے والے کی آنکھوں کے سامنے ان چھوٹی موٹی باتوں کے پیچھے چھپی ہوئی بے بسی توں کو پیش کرنا ہے اور وہ بھی اس انداز سے کہ پڑھنے والے سننے والے کا تخیل بھی بے بار ہوتا ہے اور وہ بھی اس عمل میں شریک ہو جاتا ہے اسی بات کو مبرنے ایک مصرعے میں اس طرح کہا تھا۔

منہ نظر آتے میں دیواروں کے نیچ

اور فراق گور کھپوری نے چھوٹی موٹی باتوں کو محتویت سے جو بھیں کر دینے سے تعبیر کیا تھا۔ غزل ایک چھوٹے سے دائرے میں کسی واقعے یا کسی تاثر کو پوری طرح پیش کرنے کا دعویٰ نہیں کر سکتی اس کا دعویٰ ہے تو صرت اتنا کہ وہ ایسے اشارے ضرور کرتی ہے جس سے پڑھنے اور سننے والوں کا تخیل بیدار ہو کر اس تصویر کے خاکے میں رنگ بھرے جو غزل کے شعر نے پیش کیا ہے۔

یہ کام آسان نہیں تخیل کو بیدار کرنا اور حسیت کو جگانا گویا جمالیاتی احساس کی دولت ہے غزل اس کے لئے مختلف طریقے اختیار کرتی آئی ہے اسی لئے اس کا جادو مختلف ادوار میں مختلف طبقوں پر مختلف انداز سے چلتا آیا ہے۔

ہی غزل کی طاقت بھی رہی ہے اور اس کی کمزوری بھی اور اسی وجہ سے غزل کی تدریس خاص مشکل ہے غزل اپنی رمزیت اور علامتوں کی زبان میں وہی بات نہیں کہتی جو بظاہر کہی گئی ہے کیونکہ یہاں شراب کے معنی شراب، زلف کے معنی زلف، باد صبا کے معنی ہوا یا زنجیر کے معنی زنجیر ہی نہیں ہوتے بلکہ ظاہری معنی کے علاوہ ان کے کئی معنی ہو سکتے ہیں۔

ہر غزل گو شاعر کے سامنے سب سے بڑا سوال یہ رہا ہے کہ اپنی غزل میں جاہلیت اور کشش کیونکر پیدا کرے اور اس کے لئے ہر شاعر نے مختلف طریقے اپنائے ہیں اور ہر دور کے شاعروں نے طرح طرح کی کوششیں کی ہیں جنہیں ادبی تاریخ نے کبھی ادوار کے ذریعے پہچانا ہے اور کبھی تحریکوں کے ذریعے مگر یہ تمارنگ و آہنگ غزل کے بنیادی ڈھانچے کے اندر ہمکنے گئے ہیں اور اس لئے ضروری ہے کہ غزل کی بنیادی خصوصیات کو پہچان لیا جائے۔ پہلے کہا جا چکا ہے کہ غزل کی پہلی پہچان یہ ہے کہ مسلسل غزلوں کے علاوہ کبھی غزلوں کا ہر شعر مکمل ہوتا ہے اور اپنا مفہوم خود ہی پورا کرتا ہے نظم کی طرح وہ دوسرے اشعار سے مل کر بننے والی اکائی نہیں ہوتا۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ غزل بحر ردیف اور قافیہ ہی میں لکھی جاتی ہے اور ہر غزل کا ہر شعر الگ الگ معنی رکھتے ہوئے بھی دوسرے تمام شعروں ہی کی ردیف اور ان سے ملتے ہوئے قافیہ رکھتا ہے اور اگر قافیہ اور ردیف خاص قسم کے ہوں تو غزل میں بھی تسلسل پیدا ہو سکتا ہے جیسے مومن کی غزل میں جس کی ردیف ہے،

تہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

تیسری اہم بات یہ ہے کہ غزل کی مخصوص علامتیں اور لفظیات میں اور ان علامتوں کے ایک سے زیادہ مطلب نکالے جاسکتے ہیں ان علامتوں کے دائرہ تصوف اور اخلاق سے لے کر سیاست اور عام زندگی کے مسائل تک پھیلے ہوئے ہیں اس لئے غزل میں ایک خاص ابہام بھی ہے اور ایک خاص وسعت بھی۔

چوتھی اہم بات یہ ہے کہ غزل بیانیہ صنف نہیں ہے وہ خارج میں واقع ہونے والے واقعات کو بیان نہیں کرتی بلکہ ان واقعات سے حاصل ہونے والے تجربات اور تاثرات کا داخلی روپ بیان کرتی ہے یہ جگہ جتنی کو بھی آپ جتنی بنا کر پیش کرتی ہے اسی لئے اس کا آہنگ ذاتی اور نجی ہوتا ہے اگر اس میں داخلی آہنگ نہ ہو تو غزل کا رنگ پھیکا ہو جائے غزل میں شاعر جو نیا پن انوکھا پن پیدا کرنا چاہے اسی دائرہ کے اندر رہ کر پیدا کر سکتا ہے اسے رد کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا یہ صحیح ہے کہ غزل میں ایسے شعر بھی ملیں گے جو ان شرطوں پہ پورے نہیں اترتے مگر وہ غزل کے اچھے شعر نہیں کہے جاسکتے

اس حد بندی سے اندازہ ہوگا کہ غزل مختلف مضامین کے اشعار کا مجموعہ ہے بکھری ہوئی لڑیوں کا سلسلہ ہے اور اس کا لطف اس کے بکھراؤ میں رنگارنگی اور تہ داری میں ہے اس کا اختصار ہی اس کی خوبی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ایک شعر کے دو مصرعوں کے گئے چنے لفظوں میں پوری طرح نہ واقعہ بیان کر سکتی ہے نہ داخلی تاثر کو پوری طرح ادا کر سکتی ہے البتہ وہ ایسے اشارے ضرور کر سکتی ہے کہ پڑھنے والا ان کی مدد سے مختلف تصویریں بنا سکے اسی لئے وہ تخیل کے لئے کچھ خالی جگہیں چھوڑتی جاتی ہے جسے پڑھنے والا پُر کرتا جاتا ہے اس کی مثالیں بہت ہیں۔

کوئی دن مگر زندگانی اور ہے

اپنے جی میں ہم نے ٹھکانا اور ہے

اور کا ابہام ظاہر ہے یعنی ترک محبت یا محبوب کو سیر میں نہ لے جانے کی نئی تدبیر یا ترک دنیا غزل کی کیفیت اور کشش کو برقرار رکھنے کے لئے غزل گو شاعر مختلف تدبیریں اختیار کرتے ہیں۔

پہلی تدبیر لفظوں کے تلازمے اور ان کی مختلف تہ داریوں کی ہے اور یہ اتنی پرانی ہے جتنی خود غزل۔ دہلی میں ابہام گوئی کے پہلے دور ہی میں غزل کے شعر کی بنیاد کسی ایک لفظ پر

رکھی جانے لگی تھی جس کے دو معنی ہوں ایک سامنے کے دوسرے بعید اور شاعر کی مراد معنی بعید سے ہوتی تھی اسی کے ساتھ رعایت لفظی کا چلن بھی ہو گیا تھا جو ہر شعر کو کسی نہ کسی تہذیبی فضا سے یا ملازموں کے کسی خاص سلسلے سے وابستہ کرتی تھی۔

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

صورت بمعنی تدبیر بھی ہے اور بمعنی مشکل بھی ہے

دوسری تدبیر سوز و گداز کی تصویر کشی کر کے ہمدردی کے جذبات بیدار کرنا بھی ہے جس سے پڑھنے والے اور شاعر کے درمیان جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے اور ایک خاص قسم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے شروع ہی سے سوز و گداز غزل کا لازمی جز و قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن درحقیقت یہ تاثیر پیدا کرنے کی ایک تدبیر کے طور پر برتنا جاتا رہا ہے۔

تیسری تدبیر تخیل کو بیدار کر کے تخیل رنگارنگی یا فلسفیانہ گہرائی کے تصورات کی تخلیق ہے اس کے لئے لفظوں کی مدد مرقع سازی غیر متعلق اشیا میں وحدت کا احساس پیدا کرانے کا کرشمہ اور تجربے میں تہ داری اور فلسفیانہ معنویت کی بازیافت ضروری ہے۔

غرض غزل کی دنیا عجیب و غریب ہے ہر غزل اکائی ہے کیونکہ اس کے ہر شعر کا وزن بحر اور ردیف اور قافیہ ایک ہوتا ہے ہر شعر پر شاعر کی ذات اور اس کے رنگ اور لہجے کی مہر لگی ہوتی ہے لیکن اس کے علاوہ پوری غزل کو اکائی قرار نہیں دیا جاسکتا ہر شعر الگ الگ ہے اور مختلف مضمون ادا کرتا ہے اس لحاظ سے غزل کو ایک وحدت کے طور پر پڑھانے سے کہیں بہتر ہے کہ اس کی ظاہری وحدت کی ان چند باتوں کی طرف اشارہ کر کے اس کے ہر شعر کو وحدت مانا جائے اور اسی طور پر اسے پڑھا جائے۔

اکائی کی تعریف یہ ہے کہ اس کی ابتدا ہو ارتقا ہو اور خاتمہ ہو یعنی ہر اکائی اپنے طور پر مکمل ہو اور جس مضمون، جذبے، کیفیت یا خیال کو ادا کرنا چاہے اسے مکمل طور پر ادا کر سکے گویا غزل کا ہر شعر ایک مکمل اور مربوط نظم ہے اور جس طرح نظم پڑھاتے وقت ہم اس میں خیال یا کیفیت کے بیان کے ابتدائی، ارتقائی اور اختتامی حصے پر زور دیتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ شاعر نے کس طرح کسی خیال یا کیفیت کے مختلف مدارج کو ایک سلسلے میں جوڑ کر وحدت پیدا کی ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر کو پڑھاتے وقت یہی

اصول سامنے رکھنا ہوگا۔

در اصل غزل کی دو پہچانیں ہیں ایک ظاہری دوسری باطنی۔

ظاہری پہچان وہی ہے جو ابھی بیان ہوئی یعنی دو سے زیادہ اشعار ہوں جن کا وزن ایک ہو اور بحر اور ردیف اور قافیہ یکساں ہو اب اگر کوئی شعری نمونہ ان شرطوں کو پورا نہیں کرتا تو وہ غزل نہیں کہا جاسکتا اچھی اور بری غزل ہونے کا سوال تو بعد کا ہے مطلع اور مقطع کی شرطیں لازم نہیں۔

باطنی پہچان یہ ہے کہ غزل

۱۔ واقعات کا بیان نہیں واقعات سے پیدا ہونے والے داخلی تجربے کا بیان ہے
یعنی وہ واقعات کو کیفیات ہی کے نہیں ذاتی کیفیت کے رنگ میں پیش کرتے ہیں بلکہ
میتھی کو آپ میتھی بنا کر بیان کرتی ہے۔

ب۔ داخلی تجربے کو بھی جوں کا توں پیش نہیں کرتی بلکہ اس تجربے سے حاصل ہونے والے مرکزی تاثر کو یا دوسرے لفظوں میں اس تجربے کا عطر پیش کرتی ہے اور وہ بھی ذاتی اور نجی لمحے میں۔ اسی لئے فراق نے غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ کہا تھا۔

ج۔ اس قسم کے مرکزی تاثر کو پیش کرنے کے لئے احساس اور بیان دونوں سطحوں پر ارتکاز لازمی ہے یعنی شاعر کو تجربے کی بھرپور معنویت پر پوری توجہ مرکوز کرنے کا موقع ملے اور وہ کم سے کم الفاظ میں اس تجربے کو پوری جامعیت اور ارتکاز سے ادا کر سکے۔

د۔ اس طرح عمومیت یا تعلیم غزل کی چوتھی خصوصیت بن جاتی ہے چونکہ شاعر غزل اور داخلی انداز میں بیان کرنے کے باوجود تجربے کو بیان کرنے کے بجائے تجربے کے عمومی پہلو یا اس کے مرکزی تاثر کو پیش کرتا ہے اس لئے اس کے تجربے میں مختلف قسم کے ذاتی اور داخلی تجربات کا انچوڑ آجاتا ہے اور وہ تجربہ صرف اس کا اپنا نہیں رہتا بلکہ جو سنا ہے اس کی داستان معلوم ہونے لگتا ہے۔

۹۔ اور اسی اعتبار سے غزل تعمیم کے ساتھ ساتھ تہ داری سے دوچار ہوتی ہے غزل کے ہر اچھے شعر میں معنی اور کیفیت کے لحاظ سے مختلف سطریں ہوتی ہیں اور مختلف صورتوں میں مختلف لوگ اس کے مختلف معنی نکال لیتے ہیں عشقیہ شاعری میں صوفی ہر کیفیت اور ہر بیان کی حقیقی معنی میں تشریح کرتے ہیں شراب کو کوئی شراب طہور سمجھتا ہے

کوئی شراب معرفت کوئی سیدھی سادی شراب اسی طرح ایسے اشعار بھی جن میں کوئی اصطلاح یا علامت نہیں ہوتی مختلف صورتوں میں مختلف معنوں میں پڑھئے اور سمجھے جاتے ہیں مثالوں کے لئے پروفیسر مسعود حسن رضوی کی کتاب 'ہماری شاعری' ملاحظہ ہو)

۵۔ غزل کی ایک اور پہچان علامات، رمزیات اور مخصوص لفظیات بھی ہیں غزل میں شراب، پیما، ساقی، شمع، پروانہ، گل و بلبل، زنجیر، قفس، گل چیں، صیاد، دارو، رس، دشت و صحرا، خار بیاباں وغیرہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں اور ان کے مختلف معنی لئے جاتے ہیں اور ان کے استعمال سے تہ داری، جامعیت اور اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور لطف و دبالا ہو جاتا ہے۔

غرض ظاہری سطح پر وزن، بحر، ردیف اور قافیہ غزل کی پہچان ہیں تو باطنی سطح پر داخلی لہجہ، مرکزی تاثر، ارتکاز، تعمیم، تہ داری، علامتی رمزیت اور مخصوص لفظیات غزل کی پہچان ہیں۔ اچھے غزل گو شاعران حد بندیوں میں رہ کر اور ساری شرائط کو پورا کرنے کے بعد بھی اپنا خاص رنگ اور لہجہ برقرار رکھتا ہے اور ہر اچھے غزل گو شاعر کی شخصیت اس کے اپنے اشعار سے پہچانی جاتی ہے۔

اچھا معلم وہ ہے کہ اپنے طالب علموں میں محض اچھے غزل کا ذوق ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ان میں مختلف باکمال غزل گو شاعروں کے رنگ کو پہچاننے کی صلاحیت بھی پیدا کرتا ہے اور اس طرح انہیں تنقیدی ہی نہیں تخلیقی شعور بھی عطا کرتا ہے۔

اس طرح غزل کی تدریس میں بنیادی مسئلہ شعر کی معنیاتی، کیفیاتی اور فنی اکائی کی تدریس کا مسئلہ ہے یعنی اسناد اپنے طالب علموں پر یہ واقع کرنا ہے کہ کسی مخصوص خیال، جذبہ یا کیفیت کو شاعر نے کس طرح ارتقائی ترتیب کے ساتھ ادا کیا ہے اور اس عمل کے دوران کس قسم کی کیفیات پیدا کی ہیں اور تخیل کو کس طرح بیدار کیا ہے۔ ظاہر ہے بات کہنے کے ان گنت ڈھنگ ہیں اور ہر شاعر اپنی بات کو دیا اپنے تجربے کے مرکزی تاثر کو، تینے ڈھنگ سے ادا کرنا چاہتا ہے۔ گویا ہر شاعر کے لئے ہر تجربہ اور ہر اظہار ایک طرح کی لٹکارت ہے۔ تجربے اکثر و بیشتر نئے نہیں ہوتے الفاظ تو سب کے سب پرانے ہی ہوتے ہیں ہر لفظ اور ہر تجربہ

رجو پہلے بیان ہو چکا ہے، پڑھنے والے کے نزدیک فرسودہ اور گھسا پٹا ہو جاتا ہے اور اس میں حیرت اور انبساط پیدا نہیں کرتا اس لئے برا چھٹے شاعر کے لئے احساس کا نیا پن یا تجربے کو نئے ڈھنگ سے محسوس کرنے اور اسے نئے ڈھنگ سے بیان کرنے کا جبر ضروری ہے جسے مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے اس منت نئی ہر مندی ہی میں شاعر کی اپنی ذات اور اس کے انفرادی رنگ کی پہچان بھی ہے۔

شاعر کے انفرادی رنگ کی بحث کو یہیں چھوڑیے۔ آئیے یہ دیکھیں کہ ایک شعر کے مخصوص سے پیمانے میں شاعر کیونکر اپنی بات پوری طرح کہہ سکتا ہے اور اس معنی آتی اور ایضاً آئی اکائی کو کس کس ڈھنگ سے برتا ہے۔

ظاہر ہے پہلا تو وہی سیدھا سادا طریقہ ہے کہ بات کو منطقی ترتیب کے ساتھ بیان کیا جائے شروع کا حصہ پہلا اور اس کا ارتقاء درمیان میں اور خاتمہ آخر میں۔ اس میں گو کوئی ڈرامائیت یا انوکھا پن بظاہر معلوم نہیں ہوتا مگر شاعر تجربے کے انوکھے پن اور ارتکاز سے اس کی کو پورا کر سکتا ہے۔ مثلاً

اٹنی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا

اس شعر میں پہلا مصرعہ ایک واقعہ کے دو ٹکڑوں کو بیان کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس پر تبصرہ ہے پورے شعر کا مرکزی لفظ ہے ”دیکھا“ اس میں یہ پہلو چھپا ہوا ہے کہ دیکھو ہم نہ کہتے تھے دل لگا نا خطرناک اور جان لیوا ہے آخر وہی انجام ہوا۔

اس طرح شعر کے دو مصرعوں کو مختلف طریقوں سے ایک دوسرے سے پیوست اور مربوط کرنے کا سلیقہ بھی برتا جاتا ہے ان میں سب سے مشہور طریقہ تو مذہب الکلامی ہے یعنی ایک مصرعے میں دعوہ دوسرے میں دلیل جو اکثر تخیلی ہوتی ہے اور اس میں بھی لطف کا کوئی نہ کوئی پہلو پیش نظر رہتا ہے۔ مثلاً

اسی باعث تو رایہ طفل کو ایون دیتی ہے
کہ تا ہو جائے لذت آشنا تلخیِ دوراں سے

اسی سلسلے کی ایک اور تدبیر یہ بھی ہے کہ دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے ہی کے مفہوم کو یا تو کسی تشبیہ یا استعارے کے ذریعے ادا کر کے تخیل کے لئے پیکر اور نئے

منظر سامنے لائے جاتے ہیں یا پھر دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے میں بیان کئے ہوئے
مضمون کو پھیل کر زیادہ موثر بنا دیا جاتا ہے۔ میر کا مشہور شعر ہے۔

شام ہی سے بچھا سارہتا ہے

دل ہوا ہے چسراغِ مفلس کا

پہلے مصرعے کے مفہوم کو دوسرے مصرعے نے ایک استعارے کے ذریعے مکمل کر دیا
ہے اور تخیل کے سامنے ایک نیا منظر پیش کر دیا ہے۔
دوسری تکنیک کی مثال غالب کا یہ شعر ہے۔

آہ کو چاہئے اک عمر اثر ہونے تک

کون جیتا ہے تیری زلف کے سر پہ نئے تک

اس کے مقابل میں دوسرا طریق کار ہے جس میں شعر کسی واقعے یا تاثر کو ابتدا سے ارتقا
تک بیان کرنے کے بجائے پہلے ہی سے بیان کرنے لگتا ہے۔ شعر کو سمجھنے کے لئے واقعے کا سیاق
سباق سمجھنا ضروری ہے گو اس سیاق و سباق کی طرف اشارے خود شعر میں موجود ہوتے ہیں مثلاً
تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم

میر اسلام کہیو اگر نامہ بر سے

اسلام کہیو، محاورہ ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ہم نے جو کچھ پہلے سے کہا
تھا وہ آخر پورا ہو کر رہا اگر نامہ بر سے اشارہ ہے اس بات کی طرف کہ جسے پہلے محبوب کے نام
خط دے کر بھیجا تھا وہ محبوب کو دیکھتے ہی ایسا بخود اور بے اختیار ہوا کہ دیوانہ ہو کر جنگل
کی طرف نکل گیا اور لاپتہ ہو گیا اب ایک اور دوست محبوب کے شہر کی طرف روانہ ہوا ہے
شاعر اس سے کہتا ہے کہ ہم تجھ سے کچھ نہ کہیں گے البتہ تجھ سے پہلے جو نامہ بر گیا تھا وہ اگر
کہیں مل جائے تو اس سے ہمارا سلام کہنا ہم نے پہلے ہی اسے آگاہ کر دیا تھا کہ محبوب کو
ایک نظر دیکھتے ہی وہ ہوش و حواس کھو بیٹھے گا آخر وہی ہو کر رہا نا؟ شعر کا لطف یہ ہے
کہ ندیم سے بھی یہی باتیں کہی جا رہی ہیں مگر نامہ بر کا ذکر کر کے۔

تیسرا طریق کار وہ ہے جس میں شعر کے دونوں مصرعوں میں ربط و رمزیت اور علامتی اظہار
سے پیدا کیا جاتا ہے اور پورا شعر اسی پیرائے کا ہوتا ہے رمز و علامت کے معنی کہیں کھولے نہیں
جانتے اور پڑھنے والا اس رمز یا اظہار کا اپنے طور پر لطف لیتا ہے اور اس میں نئی جہات پیدا

کرتا جاتا ہے اس قسم کے اشعار میں ابہام تو ہوتا ہے مگر حد سے زیادہ یا الجھن میں ڈالتے والا ابہام نہیں ہوتا بلکہ معنی کی دو سطحیں ہوتی ہیں اور دونوں سطحوں کی مطابقت سے لطف حاصل ہوتا ہے مثلاً

کچھ بو آئیز تھی، کھلی تھی کت سب
ایک پھپھلا ورق الٹ آیا

نظام شعر ایک واقعے کا بیان ہے لیکن ورق سے مراد یا دماغی ہے اور اس لحاظ سے شعر میں داخلی ورومندی کی لطیف کیفیت شامل ہو گئی ہے۔
مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ غزل گو شعرا ربط و ترتیب کے عام طور پر تین سلسلے قائم کرتے ہیں یا تو شعر میں تسلسل کے ساتھ بات بیان ہوتی ہے یا کسی واقعے یا تجربے کے دریا سے بات شروع کی جاتی ہے اور اس سے پہلے کے واقعات کی طرف اشارے شعر میں موجود ہوتے ہیں یا پھر شعر میں رمز یہ انداز برتا جاتا ہے اور پورے شعر کو معنی کی مختلف سطح پر منتقل کر دیا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ ربط و ترتیب کی فہرست مکمل نہیں ہے غزل گو شعرا مصرعوں کے باہمی ربط کو مختلف انداز سے برتتے آتے ہیں اور ان سے طرح طرح کے کام لے چکے ہیں کبھی پہلا مصرعہ دعویٰ ہے دوسرا دلیل، کبھی پہلا مصرعہ تاثر ہے دوسرا واقعے کا بیان کبھی پہلا مصرعہ محض تہدید ہے اور دوسرا اس کی تفصیل، کبھی پہلے مصرعے کی بات دوسرے مصرعے میں الٹ دی گئی ہے مثلاً

سچ کہا تھا تو نے زائد ہر حق تل ہے شراب
ہم بھی کہتے تھے یہی جب تک بیمار آئی تھی

کبھی پہلے مصرعے سے دوسرے مصرعے کا جواز پیدا کیا گیا ہے مثلاً مندرجہ شعر میں یہ عجیب و غریب دعویٰ کیا گیا ہے کہ محبوب کے آنے پر گھر ویران نظر آنے لگا۔
تم آئے تو گھر بے سرو سامان نظر آیا
پہلے مصرعے نے اس کا جواز پیدا کر دیا ہے۔

اب تک نہ خبر تھی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو گھر بے سرو سامان نظر آیا

اسی طرح ربط و ترتیب کے مختلف طریقے ہیں جنہیں غزل پڑھاتے وقت طلبہ کے ذہن نشین کراتے رہنا مفید ہوگا تاکہ وہ غزل کے لمبے سے واقف ہو سکیں۔

شاعری کی ہر صنف میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص فکر اور بیان کی تازگی کی بڑی اہمیت ہے نئے خیالات، نئے احساس اور نئے جذبے مشکل سے ہاتھ آتے ہیں یہی حال اظہار بیان کا ہے ہر شاعر خاص طور پر غزل گو شاعر اپنے سے بڑے دیو قامت شاعروں کے سائے میں پروان چڑھتا ہے جو لفظوں کے خزانے خالی کر چکے ہوتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے ہر لفظ باسی ہو چکا ہے لفظ ہر شاعر کو ورثے میں ملتے ہیں نئے لفظ گرہنایا نئی ترکیبیں ایجاد کرنا بہت دشوار ہے اور مذاق عام اسے قبول نہیں کرتا پرانے لفظوں کو نئے معنی دینا بھی صرف چند گئے چنے عظیم شاعر ہی کے بس کی بات ہے اس پر مزید یہ کہ غزل کے مفہوم، مفہوم، علامتیں اور لفظیات پہلے ہی سے کم و بیش طے ہیں اور ان سے غزل گو شاعر بہت زیادہ دور نہیں جاسکتا ان تمام دشواریوں کے باوجود ہر غزل گو شاعر سے ہر ٹپھنے والے کا یہ تقاضا ہوتا ہے کہ اس کے ہاں کوئی نہ کوئی نیا پن ضرور ہو فکر و احساس کی تازگی ہو انداز بیان کا انوکھا پن ہو رنگ و آہنگ کی کوئی ایسی کھنک ہو جو اس سے پہلے نہ سنی گئی ہو۔ اگر غزل میں کسی قسم کی تازگی اور نیا پن نہ ہو تو وہ دلوں کو چھو نہیں سکتی۔ انسان انوکھے پن کا متوالا ہے وہ ہر لمحے نئے مزے سے آشنا ہونا چاہتا ہے۔ یوں تو جتنے بھی کامیاب غزل گو شاعر گزرے ہیں انہوں نے کسی نہ کسی حد تک یہی کوشش کی ہے کہ اپنی غزل میں کوئی نہ کوئی ایسی کشش ضرور پیدا کریں جو ان کے فن میں انوکھ پن کی امین ہو مگر ان سب کا مختصر جائزہ بھی یہاں ممکن نہیں البتہ چند اہم کاوشوں کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے۔

غزل کی عام طور پر کشش دو مضامین کی وجہ سے ہے ایک عشقیہ دوسرا فریاتی۔ حسن و عشق کی داستان کی کشش ظاہر ہے اور حسن و عشق اور شبابیات ایسے مضامین ہیں جن کے ہزاروں پہلو ہو سکتے ہیں اور تازہ غمزہ، عشق کی تڑپ اس کی لذت، اس کے عذاب اور اس کا لطف سبھی ہزاروں رنگ کے مضامین فراہم کرتے ہیں اسی لئے داغ نے کہا تھا۔

عشق میں رنج وہ پائے ہیں کبھی جانتا ہے
لطف بھی ایسے اٹھائے ہیں کبھی جانتا ہے

اسی بات کو ایک دوسرے شاعر نے ایک اور ڈھنگ سے کہا تھا۔

عشق میں کہتے جو حیران ہوئے جاتے ہیں

یہ نہیں کہتے کہ انسان ہوئے جاتے ہیں

فراق گورکھپوری نے اپنی کتاب اردو کی عشقیہ شاعری میں عشقیہ شاعری کے اس انسان ساز پہلو پر زور دیا ہے عام طور پر غزل کے عشقیہ پہلو کو سطحی اور سرسری سمجھا جاتا ہے اور اسی لئے غزل کو بعض لوگ غیر اخلاقی یا محض تفریحی سمجھتے ہیں جو عشق کے لفظ کو پوری طرح نہ سمجھنے کے باعث ہے۔ غزل میں جس عشق کا ذکر کیا جاتا ہے وہ صرف ظاہری اور سرسری جذبہ نہیں ہے یہ بات پہلے واضح کی جا چکی ہے کہ عام طور پر غزل کی لفظیات ڈکٹری ولے معنوں میں استعمال نہیں ہوتی اور ہر لفظ کے پیچھے مفہوم اور کیفیت کی کئی چیزیں ہوتی ہیں اسی لئے غزل میں لفظ صرف اپنے ظاہری معنی کے ساتھ ساتھ اور بھی کئی معنی اور کیفیات رکھتا ہے۔

اب عشق کے دو معنی تو سامنے کے ہیں ایک انسان کا دوسرے انسان سے عشق یعنی مرد اور عورت کی محبت اور اس کا تعلق مختلف انسانی رشتوں سے ہے جن کی نوعیتیں بے شمار ہیں۔ دوسرے معنی عشق الہی ہیں جس کو صوفیوں نے زندگی کا حاصل قرار دیا ہے صوفیوں کے نزدیک عشق اس جذبے کا نام ہے جو انسان کو خدا سے منسلک اور وابستہ کرتا ہے اور اس کی انتہا یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کو محبوب یا خدا کی مرضی کا تابع کر دے اور اپنی خوشی کو اسی کی خوشی پر قربان کر دے۔ ایثار اور توکل اسی کا دوسرا نام ہے۔ عشق کا کوئی مفہوم بھی کیوں نہ لیا جائے وہ انسان کے اندر نئی خواہشات بیدار کرنا ہے اور اسی چاہت کے جوش میں وہ آرام سے غافل ہوتا ہے زندگی کی معمولی مسرتوں سے منور ہو کر تلے انسانی سوسائٹی کے عام قاعدے اور مضابطے ٹھکراتا ہے اور مصلحت، لالچ اور خوف سب پر واپس ہونے کے نظام سے ٹھکرا جاتا ہے چونکہ اپنی مرضی کو محبوب کی مرضی پر قربان کرتا ہے اس لئے اس کی شخصیت میں تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں وہ دکھ درد سے واقف ہو کر پوری انسانیت کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد جاننے لگتا ہے۔ وہ یہ سبق سیکھتا ہے کہ ذات کا اصل

عرفان اور کامیابی کی حقیقی پہچان مال دولت، طاقت اور اقتدار یا ثور پرستی اور خود غرضی نہیں ہے بلکہ ان سب سے بڑی کامیابی ایثار اور سب سے بڑی مسرت قلندری اور بے نیازی ہے۔ بے نیازانہ زندگی گزارنے اور دوسروں کے دکھ درد میں شریک ہو کر مسرت حاصل کرنا ہی مقصد حیات ہے۔

اس اعتبار سے جہاں غزل میں عشقیہ شاعری انسان کے فطری جذبے کا اظہار ہے جو روزمرہ کی زندگی میں نشہ اور کیف، مستی اور کرب، تڑپ اور درد مندی کی رنگینی گھولتی ہے جو حیران بھی کرتی ہے اور انسان بھی بتاتی ہے جو زندگی کی لذتوں سے فیض یاب ہونے کی توانائی اور روشنی بھی بخشتی ہے اور دکھ درد کو گلے لگا کر سوز و گداز سے دل کو موم کر کے جینے کی راہ بھی دکھاتی ہے۔

عشق و حسن کی کیفیتیں بے شمار ہیں اور چونکہ عشق کی اس راہ میں سوز و گداز، درد مندی اور تڑپ لازمی ہے اس لئے غزل میں سوز و گداز کا یہ عنصر شامل ہو گیا اور درد مندی سے غزل کو عام مقبولیت حاصل ہوئی انسان کی فطرت ہے کہ وہ عیش و نشاط کے قصوں کے بجائے دکھ درد سے زیادہ متاثر ہوتا ہے اور اسی لئے دکھ اور درد کی یہ داستان غزل میں بڑی دل آویزی کے ساتھ سنائی گئی ہے۔

شام ہی سے بجھا سارتا ہے
دل ہوا ہے چیراغِ مفلس کا

(میر)

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چکے

(درد)

فت نوٹ گزشتہ صفحہ کا

نہ فیض نے اپنی نظم ”قیب سے“ میں اسی بات کو دوسرے ڈھنگ سے کہا ہے:

عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
پاس و حرام کے دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخ زاوے کے معنی سیکھے

غم بستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
نہج برنگ میں علقہ بے سحر بوسنے تک

— (غالب)

لائی حیات آئے قہنائے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے

— (غالب)

فانی ہم تو جیتے ہیں، و میت ہیں بے کو کفن
غربت میں کو اس نہ آئی اور وطن بھی پھوٹ گیا

— (غالب)

میں قسم کے پاس بھرے نفوس سے اور غزال میں چڑی ہے سس میں نہیں مابوس
اور نہک و الم کا اندھ ہے اسے تو کہیں کہیں بانگین اور قہر نہی لی ہے جو بے شکستوں اور
شکستوں کے باوجود میں تو بے نہی ہیں، اپنی فانی تو قہر میں ہے اس سبب سے
اور اس یگانہ چنگیزی کے ہاں نمایاں ہوتی ہے۔

طبل و علم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک و مال

ہم سے خلافت ہو کے کرے گارہ و یار

— (غالب)

ان کے علاوہ اگر کہیں اعتماد اور توجہ کی لڑیں، تو وہ ہیں نو معذرتوں کی معافی نہ
غزال میں باپہ اقبال اور جو جس کی غلوں میں جنہوں نے، وہی میں، تازہ ریت سے
غزل کو مال مال کر دیا۔

غزال کی نرئی گداز اور افہام کی نئے پڑھنے والوں کو ہاں جو ہے، او مشتاق کی
چاشنی کے ساتھ یہ سبھی کیفیں ہیں جو ان سے اچھ کر رہے آتی ہیں۔

ظاہر ہے غزال میں سستی اور سلیک مشقیات ہی ہی ہوتی ہے، بے مصلحتان بھی بہت
باندھے گئے ہیں جن میں نہ ویت گھٹیا قسم کی جسمانی لذتوں سے شاعری میں کشش اور مزہ پیدا
کیا گیا ہے مگر یہ غزال کا غالب رنگ نہیں ہے۔

عشق و رومان کے بعد غزال کا محبوب موضوع خمریات ہے۔ شراب کے عتبہ مضامین

غزل میں باندھے گئے ہیں اتنے اور اس طرح کسی اور صنف میں نہیں باندھے گئے۔ وجہ یہاں بھی وہی ہے۔

شراب سے یہاں ہر جگہ پینے اور سرشار کرنے والی شراب ہی مراد نہیں ہوتی بلکہ شراب ایک علامت بن گئی ہے کہیں وہ عشق الہی اور اس سے پیدا ہونے والی مستی اور سرشاری کی علامت ہے جسے صوفی شراب معرفت کہتے ہیں جس کی مستی اور سرشاری ان کے خیال میں دنیا کی ساری خواہشوں کو دل سے مٹا دیتی ہے اور ایسی کیفیت طاری کر دیتی ہے جس میں انسان لالچ اور خوف سے بے نیاز ہو کر خود اپنی ذات کو محبوب کی ذات میں مدغم کر دیتا ہے۔

کہیں اس سے مراد وہ مستی اور سرشاری ہوتی ہے جو کسی عظیم مقصد کی خاطر اٹھار اور قربانی کا حوصلہ پیدا کرتی ہے اور انسان کو مصیبت سے بے پروا کر دیتی ہے۔ گویا شراب عشق کی مستی کا نام ہو جاتی ہے جو روزمرہ کی زندگی کے گھٹیا جوڑ توڑ اور جھوٹی موٹی کدورتوں اور گندگیوں سے انسان کو اوپر اٹھا دیتی ہے۔

کہیں اس سے مراد زندگی کی لایعنیت، بے یقینی اور فنا پذیری میں کیف و نشاط کے دو لمحے گزارنے کا دلولہ مراد ہے یعنی جہاں ہر لمحہ موت کی چاپ سنانی دیتی ہو اور انسان اپنے آغاز و انجام پر قابو نہ رکھتا ہو وہاں شراب سے حاصل کی ہوئی سرستی اور کیفیت گویا انسان کی قدرت کا تنہا ثبوت اور اس کی ہستی کی تنہا پہچان بن جاتی ہے گویا وہ آرزو کی وہ شمع ہے جس کے سہارے انسان زندگی گزارتا ہے۔

اس علامتی پیرایے کے علاوہ شراب کی مستی کا بیان اس کے پینے کا مزہ اور پی کر بہکنے کی ہزاروں جھلکیاں اردو غزل نے پیش کی ہیں جو لوگ صرف اس کی ظاہری اور سطحی کیفیتوں سے مزہ لینا چاہتے ہیں وہ اسی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن جو شراب کی علامت کے اندر چھپی ہوئی قلندری، بے نیازی اور non-conformism پر نظر رکھتے ہیں

لے رفیق، ہمام اٹھا ذکر مدعی موقوف کسے ہے فرست بغض و دماغ کینہ وری (جوش)
جے گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے (غالب)

ان کو نہ پات کی شاعری میں انسانی رویوں کی ایک نئی کائنات نظر آتی ہے۔
 کہیں کہیں شراب محض زندگی کی مصافحتوں کی علامت ہوتی ہے یا میرے ساتھ
 لفظوں میں عام زندگی کی خوشیوں اور نعمتوں سے لطف لینے کو ظاہر کرتی ہے اور اس
 اور سخت گیر لوگوں کا مذاق اڑانے کے لئے بھی اس کا ذکر کیا جاتا ہے جو زندگی کی ہر خوشی
 کو اپنے اوپر اور دوسروں پر حرام کرنے کے قابل ہیں نہ

اس صورت میں بھی شراب اور شرابی شاعری شاعری طبع سے زیادہ سمجھائی سر
 اقدار کے خلاف بغاوت کا نشان بن جاتی ہے وہ آزادوں کا اور آزادیوں کی علامت
 بن جاتی ہے اور سمجھنے کے مقصد اور انہماکات کو سدھارتی ہے اس طرح شراب
 ایک طرف تو تمام مضامین کی غلامانہ پیروی کے خلاف امتحان ہے دوسری طرف
 ان کے برخلاف آزادی فکر اور آزادی عمل کی علامت ہے جو مصافحت لوتی کو ظہور داتی ہے
 تیسری کیفیت اس کی غم و الم کو بھلانے والی ہے جو زندگی کی تمام تر سختیوں اور محبوبات
 کے خلاف پناہ گاہ فراہم کرتی ہے اور ننھوڑی دہری کے لئے بھی غم مٹانے والی ہے۔ لویا
 شراب زندگی کا راز بھی سمجھاتی ہے اور زندگی کی گھٹی اور سٹکی محبوباتوں سے بلند بھی
 کر دیتی ہے لوگوں کو بلانے اور ان میں رشک و حسد باہمی تنازع اور مقابلے کے جذبات
 پیدا کرنے کے بجائے رواداری اور دردمندی پیدا کر دیتی ہے اور کسی بنا پر تمام پائیدار
 اور تنہیوں کے باوجود بھی شراب خانے آباد ہیں اور باد و خوار باقی ہیں۔ اے

۱۔ غم پات کی شاعری کے لئے خاص طور پر آتش ریاقتی آبادی جو شمع طبع آبادی
 جگمگ آبادی اور عدم کی غمگینوں کا مطالعہ مفید ہوگا۔

۲۔ فیض نے اسے کٹر قدامت پسندوں اور نشاط دشمنوں کے بارے میں لکھا ہے۔
 کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں

۳۔ غالب نے اسی حیثیت پر زور دیا ہے:

مے سے غرض نشاط ہے کس رو سیہ کو اک گوند ہے خودی مجھے دن مات چاہئے

۴۔ جوش طبع آبادی کا شعر ہے:

چراغ دیر و حرم کب کب بجے چلے ہیں اے جوش بنو ز شمع ہے روشن شراب خانے کی

یہی نہیں شراب زندگی کا عرفان بخشی ہے اور انسان کو معمولی سطحی خوشیوں کے پیچھے دوڑتے رہنے کی حماقت سے آزاد کر کے اسے زندگی کا مقصد سمجھنے اور اپنی ہستی کی اصلیت پر غور کرنے کی دعوت دیتی ہے اور جب اسے اپنی ہستی کی مجبور یوں کا احساس ہوتا ہے تو وہ اپنے ہی کو نہیں دوسروں کے دکھ درد کو بھی پہچانتے اور محسوس کرنے لگتا ہے بلکہ

اردو غزل میں ایک اور صورت فکر و خیال کو نجی احساس اور ذاتی جذبے میں ڈھال کر پیش کرنا بھی ہے ظاہر ہے یہ کام مشکل ہے اور اس میں کامیابی اور مقبولیت فوراً حاصل نہیں ہو سکتی یاں عام عشقیہ اور خمریاتی شاعری کے مقابلے میں اس کی مقبولیت زیادہ دیر پا ہو سکتی ہے۔

یوں تو ہر قسم کے احساس اور جذبے کے پیچھے بھی فکر و خیال کا ایک جہاں آباد ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ان کے رشتے کسی نہ کسی فلسفیانہ نظام سے جڑے ہوتے ہیں جیسے غزل کے اکثر مضامین کا سلسلہ تصوف سے جاملتا ہے مگر شعوری طور پر فلسفیانہ فکری نظام کو غزل کی اساس بنانا اور اس میں نجی احساس اور ذاتی تجربے کے بیان کی سی دل کشی اور کیفیت پیدا کرنا مختلف ہے اسے غالب اور اقبال نے کامیابی کے ساتھ کیا ہے غالب تو بنیادی طور پر غزل گو شاعر ہیں۔ مگر اقبال کی فلسفیانہ فکر غزل سے زیادہ منظم میں کامیابی کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔

فکر اور فلسفہ کو نجی تجربے اور واردات میں ڈھالتے ہوئے غالب نے نئے استعاروں، تنبیہوں اور محاکاتی پیکروں Imagery کا سہارا لیا اور اسی لئے ان کی غزلیں دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ پیچیدہ اور مشکل ہو گئی ہیں اور ان میں تہ داری اور مختلف جہتوں کی رنگینی پیدا ہو گئی ہے مثلاً :

عبادت برق کی کرتا ہوں و افسوس حاصل کا	سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم	غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس

۱۔ فراق کا شعر ہے :

آئے تھے ہستے کھلتے مے گلے میں فراق جب بل چلے نہ اب تو سنجیدہ ہو گئے

اچھا ہے سہ انگشت حنائی کا تصور دل میں نظر آتی تو ہے اک بودہ ہو کہ
 ان تینوں اشعار میں تاکامیوں اور نامرادوں کے باوجود آرزو کی جاودانیت کا ذکر
 ہے مگر ہر شعر میں اس مضمون کو چھوٹی چھوٹی تصویروں سے بنائے ہوئے مرقعے کے ذریعے
 ادا کیا گیا ہے پہلے میں تصویر ہے ایسے دہقان کی جو محنت کر کے کھلیاں میں اناب جمع
 کرتا ہے اور ساتھ ساتھ برق کی عبادت بھی کرتا ہے جو اس کے کھلیاں کو جبار
 خاکستہ کر ڈالتی ہے یہی صورت انسانی زندگی کی بھی ہے کہ سامان عیش کی فراہمی بھی
 مقدر ہے اور ان کی تباہی بھی۔ دوسرے شعر میں آرزو کی سمیت جانی اس طربیان
 ہونی ہے کہ برق سے ماتم خانے کی شمع روشن ہوتی ہے اور ماتم کرنے والے تمام رنج و
 الم کے باوجود مایوس نہیں ہوتے تیسرے شعر میں سہ انگشت حنائی یعنی مہندی لگے
 ہوئے انگلی کے پورے کے تصور کو بھی رنگین قرار دیا گیا ہے کہ اس سے آرزو کی رنگینی
 ویران دل میں روشنی پیدا کرتی ہے۔ یہاں فلسفیانہ نظام ایک ہے اور اس تصور کو
 ادا کرنے کے لئے بھی لہجہ اور محاکاتی مرقع سازی سے کام لیا گیا ہے۔

اقبال نے اپنی غزلیات میں غزل کی عام لفظیات اور علامتوں کو اپنے خاص
 معنی دے کر یہ مقصد حاصل کیا ہے ان کی غزلوں میں عشق، عقل، فردہی نہیں دیگر
 علامتوں کے معنی بھی بدل گئے ہیں اور اسی بنا پر وہ غزل کی داخلی فضا اور مخصوص لفظیات
 اور علامتوں کو برقرار رکھتے ہوئے بھی اپنے مخصوص فلسفیانہ فکر کو ادا کر سکے ہیں۔
 بعد کو فکری سطح پر تو نہیں البتہ کیفیات کی سطح پر فراق نے اور سیاسی موضوعات
 اور ان سے پیدا ہونے والے داخلی اور خارجی تجربات کی سطح پر فیض نے غزل کی علامتوں
 میں توسیع کی اور اسے نئی تہہ داری عطا کر دی مثلاً فراقی کے مندرجہ ذیل اشعار:

خیرا باز زمانہ ادھر سے گزرا ہے نئی نئی سی ہے کچھ تری رہ گزر چکی
 اپنے مقام پر میں عشق کی بے نیازیاں گود خلد بھی کھلے دل نہ کہا کون جلے
 فرش میخانہ پہلے چلے جاتے ہیں چراغ دید کی ہے نری مستانہ روی اے ساقی

یہ سب اشعار کیفیت کے اشعار ہیں اور ان کے پیچھے عشق و حسن کے لطیف معاملات
 کی فضا کی طرف اشارے موجود ہیں۔

اس کے مقابلے میں فیض کے اشعار میں مخصوص سیاسی مزیت اور سیاق نے

رنگ آمیزی کی ہے اور وہ ان کی ذاتی زندگی ہی سے نہیں سیاسی صورت حال سے بھی وابستہ ہو گئے ہیں۔

کرو کچ جیس پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گناہ ہو
کہ غرور عشق کا بائیں پس مرگم نے بھلا دیا

جس دم سے کوئی مقتل میں گیا وہ آن سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آتی جاتی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

سرفروشی کے انداز بدے گئے دعوت قتل پر قتل شہر میں
ڈال کر کوئی گردن میں طوق آگیا لاؤ کر کوئی کا ندھے پر دارا گیا
ان اشعار میں گو خاص واقعات کی طرف اشارہ نہیں ہے مگر ان کا سیاسی رنگ ظاہر
ہے اور ان کی کیفیت اسی ماحول پر قائم ہے۔

اب صوف دو قسم کی غزلیں اور رہ جاتی ہیں ایک زبان اور لہجہ کی غزلیں دوسری فضا
آفرینی کی غزلیں۔

غزل میں دل نشینی پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی رہا ہے کہ اسے گفتگو کے لہجے اور
بات چیت کی عام زبان سے حیرتناک حد تک قریب لایا جائے اتنا قریب کہ پڑھنے اور
سننے والا چونک اٹھے اور معلوم ہو کہ یہ شاعری نہیں آپس میں باتیں کرنا ہے ایسی صورت
میں بول چال کی زبان کی سادگی اور بے ساختہ پن کے ساتھ ساتھ بات چیت کا لہجہ اور
بے تکلفی کا رنگ لطف دیتا ہے نثر اور نظم کا فرق تک مٹا ہوا معلوم ہوتا ہے اور شعروں
کے توں زبان زد ہو جاتے ہیں اور روزمرہ کی گفتگو کا صحنہ بن جاتے ہیں مثلاً یہ اشعار:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

(غالب)

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

(مونس)

اب تو گھر آ کے یہ کہتے ہیں کہ ہائیں گے مہرے بھی نہیں نہ پایا نوکر جو نہیں گے
(دہلی)

ایسے اشعار بھی ہیں جو پھر لطف زبان ہی کے لئے لکھے گئے ہیں ان میں مزاح ہے تو اس
استدراجیت کے لیے کا ہے مثلاً،

آپ کے یادوں کے نیچے دل بٹے اک ذرا آپ کو رحمت ہو گی
(سدا ان لکھنوی)

یہ ادل کس نے یہ نام بتاؤں کس میں ہوں یا آپ ہوں گھر کو لایا گیا

گرنائیں کہے سے برا مانتے ہیں آپ میری طرف تو جیسے میں نا نہیں ہی
(انشا)

نوح ناروی کی غزلیں اس آرٹ کا بہترین نمونہ ہیں اور انھوں نے اسی لیے نوح
غزل کا امتیاز بنایا ہے۔

غزل کا ایک اور انداز یہ بھی رہا ہے کہ اس میں لونی فضا اور ہنس مٹھ سے سارے رنگ
سے کھینچ دیا جائے کہ پورے ہندیب آنکھوں کے سامنے آجائے پورے دل سے لایا پ اشعار
میں کسی نہ کسی پہلو سے تہذیب کی عکاسی ہوتی ہے لیکن بعض اشعار انسن اور فضا فرشتوں پر
قائم ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر پہلے میاں خوش رہو ہم دعا کر پہلے
(میر)

بھنویں تھی میں خنجر ہاتھ میں ہے تن کے ٹھیسے میں کس کی آن آن ہے جویوں بن ٹھن کے ٹھیسے میں
(دفع)

یہ جو کچھ ہے جہاں میں اس کے بیش و کم کو دکھائے ہمیں یک دیکھتے ہو ہم نے اک عالم کو دیکھا ہے
(رنگیں)

توہ قدموں کی آہٹ سننے ہی کا ہوتی ہے تمھارے زندگی ہم در سے پہچان لیتے ہیں
(فراق)

اس کے بعد شباب میں جینا جینے والا تمہیں ہوا کیا ہے

غزل میں کشش اور کیفیت پیدا کرنے کے یوں تو بہت سے طریقے آزمائے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر مندرجہ بالا انداز اور اسالیب کو نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے ان پر غور کیا جائے تو غزل کی پوری تاریخ سامنے آجائے گی اور اس کی طرف اشارے کئے جاسکتے ہیں مگر تاریخ سے زیادہ اہم تہذیب ہے اور تہذیب کی بنیاد اقدار پر ہوتی ہے ہر دور اور ہر نظام بعض باتوں کو اچھا سمجھتا ہے بعض کو برا قرار دیتا ہے اور نیک و بد کے انھیں پیمانوں پر اس کا نظام اقدار قائم ہوتا ہے اور اس سے اس دور کی پہچان اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا جاتا ہے۔

غزل صرف ایک شعری صنف نہیں ہے اس کے پیچھے بھی قدر کا یہی نظام قائم ہے وہ پوری تہذیب کا اشاریہ ہے غزل کے اس سرمایہ میں جو اقدار بار بار ملتی ہیں وہ یہ ہیں۔

- 1- کثرت اور سخت گیری کی جگہ رواداری، آزادی فکر اور احترام۔
- 2- دنیاوی کامیابیوں کے لئے دھڑ دھوپ اور روزمرہ کی سہولتوں اور مصلحتوں کے مقابلے میں بے نیازی اور عزت نفس کے ساتھ زندہ رہنے کا انداز۔
- 3- قلندرانہ انداز زیست۔

گویا غزل ایک خاص ذہنی رویے ایک خاص کلچر کی نشانی بن گئی جس میں رواداری، آزاد خیالی، وسعت قلب و سیع مشرق اور دنیاوی کامیابیوں سے بے نیاز ہو کر سوز و گداز اور درد مندی قناعت اور قلندر کے ذریعے زندگی گزارنے کا ہنر تھا۔ یہ لالچ اور مصلحت کے بجائے سرمستی اور آزاد خیالی کی آواز تھی۔

اس سے اندازہ ہو گا کہ غزل کی تعلیم محض عشقیہ شاعری کی تعلیم نہیں ہے نہ یہ محض فضول عیش پسندی اور نشاط پرستی ہے یہ بھی نہیں ہے کہ غزل کی تعلیم سے کوئی تہذیبی مقصد حاصل نہ ہو تا ہو

آخر میں غزل کی ساخت اور بناوٹ پر غور کرنا ضروری ہے یوں تو پوری غزل کی ایک وحدت ہے کیونکہ پوری غزل کا وزن و ردیف، قافیہ اور بحر ایک ہی ہوتی ہے مگر معنی اور کیفیت کے اعتبار سے غزل کا ہر شعر الگ اکائی ہے اور اسی طرح اس کی ہر مصرع ممکن ہے۔ ہر شعر کی بنیاد قافیہ پر ہے اور پورے شعر میں معنی اور کیفیت کا دار مدار اسی قافیہ کے متعلقات پر ہے جس سے پورا شعر ایک پیکر میں ڈھلتا ہے۔

قافیہ کو نبھانے کے لئے شاعر ہر شعر میں کسی نہ کسی مرکزی لفظ کا سہارا لیتا ہے اس لئے

پہلے اس مرکوزی لفظ کا سراغ لگانا ضروری ہے پھر اس مرکزی لفظ اور اس شعر کے قافیے کے باہمی رشتے پر غور کرنا چاہئے اس طرح نہ صرف شعر کا مفہوم واضح ہو جائے گا بلکہ اس رشتے سے شعر کے دوسرے لفظوں کے باہمی تعلق کا بھی اندازہ ہوگا اور ہر لفظ کے پیچھے تلازمے اور زہنی اور حسیاتی لہروں کو بھی پہچانا جاسکے گا۔

غزل کا ہر اچھا شعر دونوں مصرعوں میں اس ربط کو قائم رکھتا ہے دونوں مصرعوں کا دو تخت ہونا غزل کا بڑا عیب ہے یعنی ایک مصرعہ اگر دوسرے مصرعے سے معنی یا کیفیت کے لحاظ سے میل نہیں کھاتا تو وہ شعر غزل کا اچھا شعر نہیں کہا جاسکتا۔

اس کے علاوہ غزل کے دونوں مصرعوں میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں مختلف قسم کے رشتے ہوتے ہیں اور انہی رشتوں کی وجہ سے غزل چند لفظوں میں بڑے اور لیے چوڑے مضامین بیان کر پاتی ہے غرض غزل کے ہر شعر کی بنیاد ایک ایک لفظ کے باہمی ربط و تعلق پر منحصر ہے ہر لفظ دوسرے لفظ کی تکمیل بھی کرتا ہے اور اس سے کوئی نہ کوئی موافق یا مخالف رشتہ رکھتا ہے اور انہی تعلقات کی بنیاد پر شعر کا ایک لفظ دوسرے لفظ سے پیوست ہو جاتا ہے مثلاً

رگ سنگ سے نکلتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہا ہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

ظاہر ہے قافیہ شرار ہے اور شرار پتھروں کی رگڑ سے پیدا ہوتا ہے گو یا پتھر میں پہلے سے موجود ہوتا ہے شرار سے دو تلامبے پیدا کئے گئے ہیں ایک پتھر کا اور دوسرا غم کا میں طرح پتھر کے دل میں شرار پہلے سے موجود ہوتا ہے اور دوسرے پتھر کی رگڑ پا کر جل اٹھتا ہے اسی طرح انسان کے دل میں بھی غم ہے جو زمانہ کی رگڑ سے جل اٹھتا ہے۔ پتھر کے تلازمے نے رگ سنگ کی یاد دلائی رگ انسان کے جسم میں بھی ہوتی ہے اور پتھر کی لکیروں کو بھی رگ سنگ کہا جاتا ہے گو یا یہاں رگ پر اہام ہے یعنی دو معنی میں استعمال ہوا ہے شاعر کی مراد معنی بعید سے رگ میں خون ہوتا ہے لہذا رگ سنگ سے خون کا ٹپکنا اور پھر کبھی نہ تھمتا یاد آتا ہے اور شعر کا مفہوم اور کیفیت مکمل ہو جاتی ہے۔

اسی طرح جلال مکنوی کا یہ شعر

یہ اشک حسرت جو گرہ ہے تہا کے آگے ابھی ٹپک کر
اسی نے آنکھوں میں صبح کی ہیں ہزاؤں را میں کھٹک کھٹک کر

یہاں قافیہ کھٹک کڑ ہے اور شاعر نے کھٹک کھٹک کر سے درد و کرب کی کیفیت بیان کی ہے کھٹک آنکھوں میں ہو تو سب سے زیادہ تکلیف دہ ہے اور وہ بھی درد و غم کے آنسو کی کھٹک لہذا آنکھوں کی کھٹک کا خیال آیا ہے اور اشک حسرت کے رات بھر کھٹک کھٹک کر ہزاروں راتیں بے چین رکھنے کی طرف ذہن گیا رات سے ایک اور تلازمہ پیدا ہوا صبح کا اس لئے شاعر نے اسے ہزاروں راتیں صبح کرنے کا ذکر کیا اور یہ اشک حسرت جو ہزاروں راتوں میں اس قدر درد اور تکلیف کا سبب بنا ہوا تھا ایسا بے حقیقت ہے کہ تمہارے آگے ٹپک کر خاک میں مل گیا ورنہ یہ وہ تھا جو ہزاروں راتیں ہمیں بے چین رکھتا آیا تھا۔

اس شعر میں رات اور صبح کی ایک جاتی ہزاروں راتیں اور ابھی کا تضاد اشک حسرت کا آنکھوں آنکھوں میں راتیں صبح کرنا سب غزل کے ایک ایک لفظ کو ایک رشتے میں پروتے ہیں اور اسے نئی کیفیت بخشتے ہیں گویا غزل کا ہر شعر مینا کاری کا کام کرتا ہے جس میں ہر لفظ دوسرے لفظوں کے مطابق اور ان کے معنی اور کیفیت کا حصہ ہونا چاہئے۔

غزل لفظ کا احترام سکھاتی ہے جس طرح وقت بے جا صرف کرنا گناہ ہے اسی طرح لفظ کا غیر ضروری استعمال بھی گناہ ہے۔ اچھے لکھنے اور بولنے والے لفظ کو سوچ سمجھ کر استعمال کرتے ہیں غزل کا ہر لفظ ایک آواز، سنگیت کا سر اور تصویر کا رنگ اور ہیکر، خیال کا ایک سلسلہ اور تخیل کا ایک خزانہ ہے اور اپنے دامن میں نت نئے کرشمے رکھتا ہے البتہ اس کے برتنے کا بھی سلیقہ چاہئے اور اسے سمجھنے اور اس سے مزا لینے کا بھی۔

کتابیات

- 1- غزل کی تعلیم اختر انصاری 5: اردو کی عشقیہ شاعری فراق گورکھپوری
- 2- اردو غزل یوسف حسین خاں 8: غزل سرا مجنوں گورکھپوری
- 3- ہماری شاعری مسعود حسن رضوی 7: رسالہ نقوش لاہور غزل نمبر
- 4- جدید غزل رشید احمد صدیقی 8: فن اور شخصیت، بمبئی غزل نمبر

بچھٹا باب

افسانوی ادب کی تدریس

افسانوی ادب کی دو بنیادی شاخیں ہیں ایک قصے اور داستانیں جو مختلف شکلوں میں پرانے زمانے سے آج تک چلی آتی ہیں دوسری ناول جو صنعتی دور کے ارتقا کے بعد پنی۔ پھر اس کی بھی کئی شاخیں ہو گئیں جن میں ناولٹ، مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ قابل ذکر ہیں۔

افسانوی ادب کو عام طور پر کلاس میں لفظاً لفظاً پڑھانا مشکل ہے ناول اور داستانیں طویل ہوتی ہیں اور کلاس میں اتنا وقت نہیں ہوتا کہ ہر لفظ پر غور کیا جاسکے اس لئے افسانوی ادب کی تدریس خاص مشکل ہے جب تک طالب علم کو خود افسانوی ادب سے اتنی دلچسپی نہ ہو کہ وہ کورس کی کتاب کی طرح ہی نہیں دلچسپی کے لئے بھی افسانوی ادب کو کلاس کے باہر پڑھے اس وقت تک کلاس کے اندر دیئے ہوئے لیکچر اس کے سر کے اوپر سے گزرتے جاتے ہیں اور عام طالب علم کلاس کے ان لیکچروں کی خاص خاص باتیں یاد کر کے امتحان کے پرچے کے جواب لکھتے وقت انہیں جوں کا توں نقل کر دینا کافی سمجھتا ہے ایسے طالب علموں کی اکثریت ہے جنہوں نے پریم چند کا گودان، قرۃ العین حیدر کا آگ کا دریا، بعض دیکھنا تک نہیں اور ان ناولوں پر تنقیدی سوالات صرف کلاس لیکچر کی مدد سے تیار کئے یہ تدریس کے مقاصد پر طنز ہے اور اس کا تدارک ضروری ہے۔ لہذا سب سے پہلی بات مدرس کے لئے یہ ہے کہ وہ طالب علموں میں افسانوی ادب کے مطالعہ کا شوق پیدا کرے اور پھر ان کے نکات اس طرح واضح کرے کہ

افسانہ یا ناول پڑھنے میں طالب علم کو دلچسپی پیدا ہو جائے اور وہ ان سے دلچسپی لے سکے۔
 افسانوی ادب خواہ کسی طرح کا ہو حقیقت کے تاثر کا براہ راست بیان نہیں ہوتا۔
 یہ دراصل حقیقت سے تاثر حاصل کر کے اس تاثر کو پھر سے نیم حقیقت یا افسانوی حقیقت
 کی شکل میں پیش کرنے کا ہنر ہے جس کی مدد سے پڑھنے والا مصنف کے براہ راست اشارے
 کے بغیر اپنے طور پر وہی نتیجہ نکال لے جو مصنف کے پیش نظر ہے۔

اس لحاظ سے افسانوی ادب حقیقت کی محض ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت سے حاصل
 کئے ہوئے داخل تاثر کی خارجی تشکیل ہے گویا وہ حقیقت کا تاثر بھی ہے اور نئی حقیقت بھی
 مگر اس نئی افسانوی حقیقت میں اصل حقیقت سے اس بات میں مختلف ہے کہ افسانوی
 حقیقت یا حقیقت کی افسانوی تشکیل میں ربط اور وحدت اور مرکزی خیال کی معنویت
 موجود ہوتی ہے جبکہ حقیقت بکھری ہوئی اکائیوں سے عبارت ہوتی ہے اس کے علاوہ
 افسانوی ادب کی دوسری خصوصیت جمالیاتی تاثر کی مختلف طور پر تخلیق اور ترسیل ہے۔
 اس لحاظ سے کسی فن پارے کو پڑھتے وقت مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی وحدت
 کی دریافت ہی تدریس کا پہلا مرحلہ ہے۔ یہ عامیانہ سوال کہ کہانی کا سبق کیا ہے اس کا
 اخلاقی ماحصل کیا ہے تدریس کے لئے بنیادی نہیں ہے لیکن یہ سوال کہ کہانی میں وحدت کس
 طرح پیدا کی گئی ہے اور اس کی مرکزیت معنوی اور فکری نوعیت کا سوال واقعی اہم ہے۔
 طرز بیان، تکنیک، کردار، واقعات سبھی کچھ اس مرکزی معنویت سے متعین ہوتے ہیں۔
 کہانی کا ہر لفظ، مکالمے کا ہر جملہ اسی مرکزی وحدت سے طے ہوتا ہے۔

اس مرحلے میں تین مختلف تصورات کے درمیان واضح طور پر فرق کرنا ضروری ہے جنہیں
 عام طور پر ایک سمجھ کر بہت سی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔

الف - مرکزی خیال۔

ب - فلسفہ حیات یا تصورات۔

ج - منظر۔

مرکزی خیال ہر کہانی کا الگ ہوگا لیکن تصورات یا فلسفیانہ تصور اس مرکزی
 خیال کے پیچھے موجود ہوتا ہے اور کسی مصنف کی تمام تخلیقات پر محیط ہوتا ہے مثلاً
 اطالوی ڈرامہ نگار پیرانڈلو کے الگ الگ ڈراموں میں مرکزی خیال الگ الگ ہیں لیکن

ان سبھی ڈراموں کے پیچھے اور ان کے سبھی مرکزی خیال کے درمیان یہ تصورات مشترک ہے کہ قدریں اضافی ہیں اور حقیقت کو جاننا سخت محال ہے۔ منظر یہ تصورات کا نظام اقدار ہے اور تصورات سے کہیں زیادہ مربوط اور منضبط ہے اور پورے مسائل جیات کا احاطہ کرتا ہے۔ تصورات ہر شخص کا ہوتا ہے لیکن منظر یہ تک رسائی صرف مربوط اور منضبط فکر ہی کے ذریعے ممکن ہے۔

اس لئے افسانوی ادب کی تدریس میں سب سے پہلے اس مرکزی خیال کو اور اس مرکزی خیال کے پیچھے کارفرما تصورات کو ذہن نشین کرانا ضروری ہے کیونکہ اسی کی مدد سے افسانے یا ناول کے بکھرے ہوئے اجزاء میں وحدت کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اور طالب علم یہ واضح طور پر دیکھ سکتا ہے کہ مصنف نے مخصوص واقعات کو وہی رخ کیوں دیا اور اس قسم کے کرداروں کو کیوں پیش کیا اس مرکزی خیال کی وضاحت کے بعد دوسری منزل اسے افسانے کی شکل میں بیان کرنے کی ہے۔

اس منزل پر ٹھہر کر پھر ہمارے طالب علم کے سامنے آرٹ کا بنیادی سوال آتا ہے تمام فنون لطیفہ بنیادی آویزش سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اور کسی نہ کسی بنیادی آویزش سے فن پاروں کی تشکیل اور تخلیق کرتے ہیں۔ فن پارے میں ہر خیال کو دو مختلف قسم کے نفورات کے ٹکراؤ کے ذریعے ہی پیش کیا جاتا ہے۔ لہذا افسانوی ادب پڑھاتے وقت اس استاد کو طالب علم کے ذہن نشین کرنا ہوگا کہ وہ اس مرکزی آویزش پر نظر رکھے اور واضح طور پر اس کا خیال رکھے کہ:

الف۔ یہ آویزش کن عناصر اور تصورات کے درمیان ہے۔

ب۔ اس آویزش کی نوعیت کیا ہے۔

ج۔ اس آویزش کا مقصد کیا ہے۔ اور

د۔ اس آویزش کے ذریعے کس تصور کو پیش کرنا مقصود ہے۔

پہلے تین سوالوں کا جواب آسان ہے مگر چوتھے سوال کا جواب مشکل ہے اور اسی کے جواب پر افسانوی ادب کی تنقید کا دار و مدار ہے اور فن پارے کی ہر کھ سے اس کا جمالیاتی مرتبہ اور اس کا فن کارانہ حسن متعین ہوتا ہے۔

پہلے تین سوالوں پر غور کریں تو قبول گوئی یہ تصور سامنے آئے گا کہ داستانوں، قصوں

اور شروع کے ناولوں میں آؤنرش تصورات کے بجائے مختلف افراد یا گروہوں کے درمیان ہوتی تھی۔ ایک طرف خداوند تھا جسے تو دوسری طرف حمزہ اور عمرو عیار گویا کہانی دو قسم کے دیکھے جانے والے لوگوں یا گروہوں کی کشمکش سے عبارت ہوتی تھی۔

یہی صورت دوسرے سوال کی بھی ہے یعنی آؤنرش کی نوعیت مادی اور مرنی ہوتی تھی اس کی شکل کھلم کھلا لڑائی کی تھی جو میدان جنگ میں ہتھیاروں سے لڑی جاتی تھی یا پھر بادلوں کے ذریعے جاری رہتی تھی قصوں اور داستانوں میں یہی شکل ہے۔

تیسری شق میں بھی داستانوں اور شروع کے ناولوں میں آؤنرش کا مقصد مرنی اور مادی ہوتا تھا اور صاف طور پر بیان کیا اور دیکھا جاسکتا تھا مثلاً گنبد بے در کا دروازہ تلاش کرنا یا کسی قلعے کو فتح کرنا یا کسی محبوبہ کو حاصل کرنا۔

لیکن جیسے جیسے انسانی معاشرہ پیچیدہ اور انسانی تخیل زیادہ بالیدہ اور بلند پرواز ہوتا گیا افسانوی ادب بھی واقعات سے تصورات کی طرف متوجہ ہوتا گیا۔ آؤنرش دو افراد کے بجائے دو تصورات کے درمیان ہونے لگی اور خود فرد بھی باطنی کشمکش اور ارتقا کی منزلوں سے گزرنے لگا مثلاً مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں بنیادی کشمکش امراؤ جان اور غیر مرنی نہ دیکھی جانے والی معاشرے کی اقدار کے درمیان ہے جو امراؤ جان کو پچھتاوے کے باوجود عام باعزت خاتون کی زندگی بسر کرنے سے روکتی ہیں یہاں آؤنرش نہ مرنی افراد یا اشیاء کے درمیان ہے نہ مرنی چیزوں کے لئے ہے نہ مرنی قسم کہ ہے۔ یہاں نہ کوئی رن پڑتا ہے نہ میدان جنگ ہے نہ پہلوانوں اور فوجی شہسواروں کی جنگ و جدل ہے۔

لیکن آؤنرش یا ٹکراؤ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو بہر حال یہی آؤنرش یہی دو متضاد عناصر کا ٹکراؤ دیگر فنون لطیفہ کی طرح بلکہ فنون لطیفہ کی دوسری اقسام سے کہیں زیادہ انسانی ادب کی بنیاد ہے اور اسی آؤنرش کو طالب علم کے ذہن نشین کرنا ضروری ہے۔

اس آؤنرش کے سلسلے میں وضاحت بھی لازم ہے کہ داستان، قصے اور ناول میں جو عناصر امتیاز پیدا کرتے ہیں ان میں آؤنرش کے مرنی اور غیر مرنی ہونے کو بھی دخل ہے قصوں اور داستانوں میں عام طور پر آؤنرش دو مرنی اور دیکھے جانے والے عناصر یا افراد کے درمیان

ہوتی ہے دیکھے جانے والے ڈھنگ سے ہوتی ہے یعنی اس کی نوعیت مرقی ہوتی ہے اور یہ آؤنڈش مرقی چیزوں کے لئے یا مرقی مقاصد کے لئے ہوتی ہے جبکہ ناول میں اس کی نوعیت اکثر غیر مرقی ہوتی ہے اور غیر مرقی مقاصد کے لئے ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ بھی قصے داستان اور ناول میں کئی فرق ہیں قصے اور داستان میں فوق فطری عناصر کا عمل دخل ہوتا ہے اور ان سے آزادانہ طور پر کام لیا جاتا ہے جبکہ ناول میں صرف روزمرہ کی زندگی اور اکثر عام انسانوں کی زندگی کے واقعات بیان ہوتے ہیں۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے قصے اور داستان کے کردار عام طور پر سادہ ہوتے ہیں یعنی جو کرا اچھے ہیں ان میں سبھی اچھائیاں ہوتی ہیں وہ خوبصورت بھی ہوتے ہیں جوان بھی نیک سیرت بھی ہوتے ہیں اور بہادر بھی اسی طرح جو کردار برے ہوتے ہیں ان میں ایک ہی وقت میں سبھی برائیاں جمع ہو جاتی ہیں وہ بد صورت بھی ہوتے ہیں اور بزدل یا مسکار بھی۔ بد قماش اور بد اطوار بھی ہوتے ہیں اور ظالم بھی۔

اسی طرح قصے اور داستانوں کے کرداروں کی باطنی زندگی نہیں ہوتی وہ شروع سے آخر تک یکساں رہتے ہیں اچھے ہیں تو آخر تک اچھے اور برے ہیں تو آخر تک برے۔ اس کے برخلاف ناول کے کرداروں میں یہ دونوں خصوصیات نہیں ہوتیں اول تو کردار نہ تو ساری خوبوں کے مجسمے ہوتے ہیں دوسرے وہ بدلتے رہتے ہیں اچھا کردار بعض حالات میں برا ہو جاتا ہے اور اس کا حیوانی وجود غالب آ جاتا ہے یا برا کردار اچھا ہو جاتا ہے تیسرے کرداروں کی اپنی باطنی زندگی بھی ہوتی ہے وہ صرف عمل ہی نہیں کرتے نفسیاتی الجھنوں کا شکار بھی ہوتے ہیں دوسرے پن میں بھی مبتلا ہوتے ہیں بے یقینی کا شکار بھی ہوتے ہیں گویا ان کے اندر بھی ایک مہابھارت چھڑی ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ قصے اور داستان تکنیک کے اعتبار سے بھی ناول سے مختلف ہوتے ہیں۔ داستان میں پلاٹ قصہ در قصہ ہوتا ہے جبکہ ناول میں پلاٹ داستان کے مقابلے میں سادہ ہوتا ہے۔ اکثر ناولوں میں یا تو ایک ہی قصہ ہوتا ہے یا زیادہ سے زیادہ دو یا تین ذیلی اور مثنوی پلاٹ ہوتے ہیں جو آگے چل کر مرکزی پلاٹ میں مل جاتے ہیں اور اس کا لازمی حصہ بن جاتے ہیں داستان میں ایسا ہونا ضروری نہیں ہے یوں بھی ہو سکتا ہے کہ ایک کردار دوسرے کردار سے مکملے میں کسی قصے کا تذکرہ کرے اور پھر پورا قصہ بیان کر دے

مثلاً باغ و بہار میں دوسرے درویش کی سیر میں ذکر آیا ہے۔

ایک روز ایک صاحب دانے کہ خوب تواریخ داں اور جہاں دیدہ تھا
مذکور کیا کہ اگرچہ آدمی کی زندگی کا کچھ بھروسہ نہیں لیکن اکثر صفت ایسے ہیں کہ ان
کے سبب سے انسان کا نام قیامت تک زبانوں پر بخوبی چلا جاوے گا۔ میں نے
کہا اگر تھوڑا سا احوال اس کا مفصل بیان کرو تو میں بھی سنوں اور اس پر عمل
کروں۔ تب وہ شخص حاتم طائی کا ماجرا اس طرح سے کہنے لگا....

اب حاتم طائی کے اس پورے قصے سے اصل قصے کا کوئی براہ راست تعلق نہیں ہے
ناول میں اس قسم کی قصہ درقصہ تکنیک استعمال نہیں ہوتی۔

داستان اور ناول کا ایک اور اہم فرق فضا آفرینی کا ہے دونوں کی تہذیبی فضا
مختلف ہوتی ہے داستان میں سارا زور حیرت آفرینی پر ہے فوق فطری عناصر کی مدد سے
داستان گو اپنے قصوں میں ایسے موڑ پھیر پیدا کرتا ہے جن سے عام پڑھنے والے یا سننے
والوں کی دلچسپی پلاٹ میں زیادہ سے زیادہ ہو جاتی ہے اور ہر منزل پر ایسے فوق فطری
واقعات پیش آتے جاتیں جو حیرانی میں اضافہ کرتے جائیں۔ اکثر صورتوں میں یہ حالات
اور واقعات کردار کے اپنے اعمال اور افعال کا براہ راست نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسوں
اور جادوگری سے عقل کو حیرت میں ڈالنے والے کڑیوں سے پیدا ہوتے ہیں۔

اس کے برخلاف ناولوں کے پلاٹ کے واقعات کرداروں کے اپنے عمل اور ان کی
شخصیت کی خوبی یا خامی سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی بنا پر ان سے پڑھنے یا سننے والے کو
ہمدردی پیدا ہوتی ہے اور وہ ان سے خود کو ذہنی اور جذباتی طور پر ہم آہنگ کرنے میں
کا میاب ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ یوں بھی ناول فوق فطری اور محض حیرانی والی فضا پیدا
نہیں کرتا وہ ہمارے آس پاس کی دنیا اور اس کی عام زندگی کو پیش کرتا ہے گویا ناول کا
کمال یہ ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہو اور داستان کا کمال یہ ہے کہ اس کی فضا تخیلی
ہو اور اس قدر تخیلی ہو کہ عام زندگی کی سنگین حقیقتیں محو ہو جائیں

ان تمام اختلافات کے باوجود قصہ داستان اور ناول اس پیرایہ بیان کے اعتبار
سے مشترک ہیں کہ وہ اپنے مرکزی خیال کو واقعات اور کرداروں ہی کے ذریعے بیان کرتے
ہیں گو ڈرامہ نگار کے برخلاف داستان گو اور ناول نگار دونوں کو بیچ بیچ میں اپنے طور پر

بھی تبصرہ کرنے یا کچھ کہنے کی گنجائش رہتی ہے۔ ناول نگار اور داستان گو اپنے طور پر منظر کشی بھی کر سکتے ہیں اور کردار و واقعات کے بارے میں بھی کہیں کہیں اپنی رائے بھی ظاہر کر سکتے ہیں۔

ناول اور داستان اور قصے کا ایک اور اہم فرق اسلوب کا بھی ہے قصہ اور داستان دونوں کا اسلوب کسی قدر سہا سہایا ہوتا ہے اور اس میں انداز بیان کی مرصع کاری ناول کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتی ہے جبکہ ناول نگار کہیں کہیں اپنے اسلوب میں مرصع کاری کا استعمال کرنے کے باوجود عام طور پر روزمرہ کا دامن نہیں چھوڑتا اور شرکی سلاست وضاحت اور تسلسل کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔

قصہ داستان اور ناول کے ان اختلافات کو ذہن نشین کرانے کے بعد اسناد کو پھر افسانوی ادب کے بنیادی جوہر کی طرف رجوع کرنا ہو گا۔ یعنی مرکزی خیال کا واقعات اور کرداروں کے ذریعے پیش کرنا۔ قصہ ہو یا داستان یا ناول یا افسانہ سبھی اقدار کی کشمکش پر مبنی ہیں اور اس کشمکش کا بیان براہ راست یا تاثراتی اور داخلی طور پر کرنے کے بجائے واقعاتی ڈھنگ سے کرتے ہیں لہذا ہر قصے داستان یا ناول کے واقعات، کردار یا تہذیبی فضا اسی وقت معنویت رکھتی ہے جب وہ اس مرکزی خیال سے مطابقت رکھتی ہو جو اس کا مقصود ہے۔

اس بات کو ایک اور ڈھنگ سے بھی سمجھایا جاسکتا ہے۔ مرکزی خیال میں جتنی معنویت ہوگی زندگی کا عرفان اور بصیرت ہوگی اتنا ہی قصہ جاندار ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ پلاسٹک کی دلچسپی کی بنا پر کسی قصے یا ناول کو عظیم نہیں کہا جاسکتا ہے روز جاسوسی ناولوں سے سابقہ پڑتا ہے ان میں عام دلچسپی بھی بہت ہے تجسس کا عنصر بھی زیادہ ہے لیکن اس قسم کے جاسوسی ناولوں میں چونکہ مرکزی خیال کے اعتبار سے زندگی کی کسی گہری بصیرت یا معنویت کا پتہ نہیں چلتا اس لئے ان کو عظیم ادب کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔

اس لحاظ سے مرکزی خیال اور مرکزی خیال مصنف کے تصور حیات یا فلسفہ زندگی سے پیدا ہوتا ہے (کو واقعات اور کرداروں کے درمیان پیدا ہونے والی آویزش کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے لہذا ہر قسم کے افسانوی ادب میں طالب علم کی نظریں بنیادی آویزش پر جمی رہنی

چاہئیں اور اس بنیادی آویزش کے پیچھے کارفرما مرکزی خیال پر اور انہیں کی مدد سے وہ داستان، قصے یا ناول میں واقعات کے اتار چڑھاؤ، کرداروں کے نشوونما یا عروج اور زوال کو سمجھ سکتے ہیں اور اسی کے ذریعے وہ پورے ناول کی فکری اور جمالیاتی معنویت تک پہنچ سکتے ہیں۔ عام طور پر پورے افسانوی ادب کی پرکھ تین بنیادی عنوانات کے تحت کی جاتی ہے اور آسانی کی خاطر یہاں انہیں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

1. پلاٹ یا روداد

2. کردار اور

3. تہذیبی اور فکری قصا

ظاہر ہے کہ ان میں سب سے پہلے پلاٹ یا روداد کا ذکر آیا ہے یہ بات بار بار کہی جا چکی ہے کہ پلاٹ ناول کا مقصد نہیں ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعے اس کی بنیادی کشمکش اور اس کے وسیلے سے ناول کا مرکزی خیال ظاہر ہوتا ہے۔ لہذا پلاٹ کی کامیابی اور خوبی اسی معیار پر پرکھی جانی چاہئے۔

پلاٹ داستان میں ہوں تو فوق فطری عناصر سے بھرپور ہوگا اور لازمی طور پر متعدد صحنی پلاٹوں سے بھرا ہوا ہوگا۔ ناول کا پلاٹ ہوگا تو اس میں صحنی پلاٹ زیادہ نہیں ہوں گے اور جو ہوں گے وہ بھی کسی نہ کسی مرحلے پر خاص پلاٹ کا ایک حصہ بن کر رہ جائیں گے۔ یہ پلاٹ عام طور پر دو طرح کے ہوتے ہیں سادہ یا مرکب ان کے علاوہ بعض ناولوں میں مرکب Compound کے علاوہ پیچیدہ یا Complex پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔

ناول کے پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ وہ فطری اور قدرتی ہو۔ ارسلونے بوطیقہ میں ڈرامے کے پلاٹ کی جو پہچان بتائی تھی وہ ناولوں کے پلاٹ پر بھی صادق آتی ہے یعنی پلاٹ اچانک پیش آنے والے حادثوں سے پاک ہو اور کرداروں کو جو واقعات پیش آئیں وہ خود ان کے اعمال اور ان کی اپنی شخصیت کی کمزوریوں یا خوبیوں کے سبب سے پیش آنے چاہئیں۔

گویا ناول میں پلاٹ اور کردار کا ساتھ چونی دامن کا ہے۔ واقعات کرداروں کو پیش آتے ہیں اور انہی واقعات کی مدد سے کردار پہچانے جاتے ہیں ان کا عروج یا زوال ہوتا ہے اور ان کو کامیابی یا ناکامی ملتی ہے۔

ناول کے پلاٹ کے لئے یوں تو بہت سی شرائط ہیں لیکن دو شرائط لازمی ہیں ایک وحدت اور دوسری آہنگ، تطابق اور تنخالف کا استعمال۔

وحدت سے مراد یہ ہے کہ جس مسئلے کو لے کر ناول نگار نے گانا شروع کیا ہو آخر تک اس مسئلے نے کوئی واضح رخ اختیار کر لیا ہو مثلاً اگر الف ب سے شادی کرنا چاہتا ہے اور ج کی رقابت اور د کی مخالفت اس کی راہ میں رکاوٹ ڈالتی ہے تو آخر تک اس کا کوئی نہ کوئی انجام نکل آئے یعنی یا الف ب سے شادی کرنے میں کامیاب ہو جائے یا ناکام ہو۔ دونوں صورتوں میں ناول میں موضوعاتی وحدت پیدا ہو جائے گی اور اس سے جمالیاتی وحدت بھی حاصل ہوگی۔

پلاٹ کئی سطحوں پر جاری رہتا ہے اور اس کی مختلف سطحوں کے درمیان یا تو تطابق Parallelism کا رشتہ ہوتا ہے یا تنخالف Contrast کا۔ دونوں صورتوں میں پلاٹ کے مختلف حصے ایک دوسرے کے ساتھ مخصوص توازن کی شکل میں آگے بڑھتے رہتے ہیں اعلیٰ ناول نگار پلاٹ ہی میں نہیں کرداروں میں بھی یہی تطابق یا تنخالف قائم رکھتے ہیں تاکہ ناول میں ربط و آہنگ زیادہ خوبصورتی کے ساتھ باقی رکھا جاسکے۔

ناول کے پلاٹ کی وحدت اس کی انہی پرتوں کی باہمی مطابقت سے ابھرتی ہے گو ہر پرت کی اپنی تہذیبی فضا یا فکر کی معنویت جداگانہ ہو سکتی ہے لیکن مجموعی طور پر ایک پرت دوسرے سے مل کر ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور پورے ناول کو ایک مرکزیت بخشی ہے۔ مثلاً بنظاہر امراؤ جان ادا کے پلاٹ کو واضح طور پر تین الگ الگ پرتوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے پہلی پرت امراؤ جان کے اپنے قصے سے عبارت ہے یعنی امراؤ کس طرح دلا درخاں کے ہاتھوں اغوا ہو کر خانم کے کوٹھے پر بھی گئی اور اس کی زندگی کے تین حصے بچپن، جوانی اور بڑھاپا کس طرح بسر ہوئے دوسری پرت امراؤ کی اس ہم جولی کا قصہ ہے جو اسی کے ساتھ خانم کے ہاں بچنے آئی تھی اور جسے خانم کے بجائے کسی امیرزادی نے خرید لیا اور تیسرا قصہ خورشید کا ہے لیکن یہ تینوں قصے پورے ناول کو ایک وحدت میں ڈھال لیتے ہیں امراؤ کی سہیلی یا ہم جولی امراؤ کے منظور نظر نواب صاحب کی بیوی ہو جاتی ہے اور خورشید کا قصہ اور اس کے چاہنے والے کے ڈوب جلنے اور پھر جانبر ہونے کا قصہ امراؤ جان ادا ناول کے واقعات کا اہم حصہ بن جاتا ہے اور تینوں مل کر ناول کی وحدت پیدا کرتے ہیں۔

یہ وحدت کیا ہے؟ اور اس کی تشکیل کس طرح ہوتی ہے؟ اس کا اندازہ یوں لگایا جاسکتا ہے کہ ایک طرف تو امراؤ کے بچپن کی تصویر ہے جس کی معصومیت کی تلاش میں وہ زندگی بھر بھٹکتی رہی ہے یہ عام گھریلو عورت کی زندگی اسے حاصل نہیں ہو سکی اس کی سب سے نمایاں اور سب سے دردناک مثال وہ ہے جب وہ مدتوں بعد اپنی ماں سے ملتی ہے اور اس کی سزا پاتی ہے۔ سگا بھائی اسے جان سے مار ڈالنے کی دھمکی دیتا ہے اور آئندہ کبھی گھر میں قدم نہ رکھنے کی ہدایت کرتا ہے۔ یہ پہلی شکست ہے۔

پھر نواب صاحب سے جو ربط مضبوط پیدا ہو گیا تھا وہ تلاش جتنی سے کہیں آگے ہاپکا تھا اور دونوں ایک دوسرے کو چاہنے لگے تھے یہ بھی خیال پیدا ہو چلا تھا کہ شاید یہ رشتہ شادی میں بدل جائے اور امراؤ جان نواب صاحب کی بیگم بن کر اپنی اس خواہش کی تکمیل کر سکے جو عام گھریلو عورت بننے کی ہے مگر جب ڈاکوؤں کے ہاتھ سے بچ کر وہ نواب صاحب کے ہنگام پہنچتی ہے تو یہ بھیید کھلتا ہے کہ نواب صاحب کی شادی امراؤ ہی کے ساتھ ہی چاہنے والی ایک لڑکی سے ہو چکی ہے۔ یہ دوسری شکست ہے۔

ان دونوں شکستوں سے ناول کی وحدت تعمیر ہوتی ہے گویا امراؤ کی زندگی ایک سراب کی تلاش میں کٹتی ہے ایک عام سی گھریلو عورت یا بیٹی اور بیوی بننے کی خواہش چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش جو پوری نہ ہو سکے اور جس کے راستے میں افراد نہیں پورے معاشرے کے تاثرات اور تعصبات آگئے۔ گویا یہ محض ایک گمراہ عورت کی شکست آرزو کا آئینہ خانہ نہیں ہے بلکہ اس کی ناکامیوں کے پیچھے ناول نگار یہ سوال بھی قائم کرتا جاتا ہے کہ اس کی محرومیوں کی ذمہ داری کس کی ہے اور جنہیں ہم گمراہ عورتیں کہتے ہیں کیا وہ واقعی اپنی گمراہی کی ذمہ دار ہیں کیونکہ انہوں نے تو بچپن ہی سے ایسے معاشرے میں پرورش پائی تھی۔

جہاں شکی اور ہڈی کے عام تصورات نہیں تھے بلکہ جسے برائی یا عصمت فروشی کہا جاتا ہے اسی کو عین ذریعہ معاش سمجھا اور سمجھایا جاتا تھا اور اس معاشرے تک ریا خانم کے گھر تک پہنچنے کی ذمہ داری امراؤ کی نہ تھی محض دلاور خاں کے جذبہ انتقام کی تھی گویا پلاٹ کی وحدت یا مختلف ضمنی روداروں سے مل کر بننے والے پلاٹ کی وحدت جس میں بسم اللہ اور اس کے بوڑھے فرماں بردار عاشق کا قصہ بھی مزاحیہ ٹکڑے کے طور پر اور خانم کے دوٹالہ مانگنے کا قصہ پلاٹ کو اہم موڑ دینے کے طور پر شامل ہے اس کا ایک مرکزی خیال اور ایک واضح استہضائے

کی طرف راہ نمائی کرتی ہے۔ خیر و شر کا معیار کیا ہے؟ اور اس کی ذمہ داری کس پر ہے؟
 اسی طرح پریم چند کے ناول گودان میں ایک سیدھے سادے کسان ہواری کی گودان
 کرنے کی خواہش کے راستے میں جو رکاوٹیں ہیں وہ مختلف ضمنی قصوں کے ذریعے بیان ہوئی
 ہیں اور آخر کار یہ ساری رکاوٹیں ہواری کی موت کا سبب بنتی ہیں اور دھنیا گھر کی ساری
 جمع پونجی چند پیسے خیرات کے طور پر دیتی ہے۔ یہی ان کا گودان ہے۔

پلاٹ کی وحدت اور ضمنی پلاٹوں کی مدد سے ایک مسلسل اور مربوط پلاٹ کی تشکیل ایک
 مثالی صورت ہے اور ہر ناول میں یہ ربط اور اتنی گہری اور صاف اور واضح بناوٹ موجود
 نہیں ہوتی جس کی مثالیں دستاویز کے ناول Crime and Punishment یا War and Peace
 کے ناول War and Peace میں ملتی ہیں ان کے مقابلے میں ایسے ناولوں کی تعداد کم ہے
 زیادہ ہے جن میں ربط اور تسلسل تو ہے مگر اتنا واضح اور نمایاں نہیں ہے مثلاً ڈکنس کے
 ناول Pickwick papers میں یا سر تھارکے فسانہ آزاد کے پلاٹ میں۔ یہاں ایک
 مرکزی قصہ اور چند مرکزی کرداروں کے باوجود رنگارنگی اور بکھراؤ موجود ہے اسی ضمن میں وہ
 سبھی ناول آجاتے ہیں جو پکارے گئے کہ قریب کہے جاسکتے ہیں یعنی جن میں قصے سے زیادہ تہذیبی
 فضا کی تصویر کشی کی اہمیت ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ وحدت کا کوئی میکانیکی تصور ناول کا معیار قرار نہیں دیا جاسکتا
 اور نہ صرف ناول کے پلاٹ مختلف قسم کی وحدتوں سے مرکزی تاثر قائم کرتے ہیں بلکہ ان کے
 طرز بھی الگ الگ ہو سکتے ہیں کسی قسم کی نظریہ سازی کی بنا پر کسی ناول کو یا کسی ناول نگار
 کو رد نہیں کیا جاسکتا اس کا اہل معیار تو وہ جمالیاتی کیفیت اور بصیرت ہے جو ناول اپنے
 پلاٹ کے ذریعہ اور کرداروں کے وسیلے سے اور دیگر اجزاء اور عناصر کی مدد سے پیدا کرتا ہے
 اگر وہ اس سلسلے میں کامیابی حاصل کرتا ہے تو کسی بھی سکہ بند معیار کی خلاف ورزی سے
 درگزر کیا جاسکتا ہے۔

مثال کے طور پر نذیر احمد کے ناولوں کی لمبی تقریریں وحدت اور تاثر دونوں میں کمی کا
 باعث ہوتی ہیں سر تھارکے ناول فسانہ آزاد بڑے ڈھیلے ڈھالے پلاٹ کا ناول ہے اس طرح
 فردوس بریں کو چھوڑ کر عبدالحلیم شر کے سبھی ناول خارجی مناظر کی غیر ضروری حد تک
 تفصیل اور لمبی لمبی تقریروں اور مکالموں سے بوجھل ہیں۔ مرزا محمد ہادی رتوا کا شریف زادہ

اور دیگر ناول بھی اس قسم کی کمزوریوں سے خالی نہیں لیکن ان ساری کیوں کے باوجود انہیں ناول کہا جائے گا کیونکہ ان کا سارا مقصد جمالیاتی کیفیت اور بصیرت کی فراہمی ہے اور اس کے ذریعے وہ سماجی اور تہذیبی مقاصد بھی حاصل کرتے۔

حال ہی میں ناول سے پلاٹ کو بے دخل کرنے یا اس کی اہمیت قریب قریب ختم کرنے کا رجحان بھی عام ہوا ہے جس طرح مصوری نے انسانی چہروں اور پیکروں کی عکاسی چھوڑ کر ان کی تاثراتی تجربہ کی کوشش کی ہے اسی طرح ناول نگاروں نے واقعات اور کرداروں دونوں کو پس پشت ڈال کر کہانی پن کو رد کر کے محض تاثر پاروں کی مدد سے مرقع سازی کی کوشش کی لیکن اس میں ابھی تک کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ ناول واقعات یا تاریخی صداقتوں کی بجائے تاثراتی یا تصوراتی صداقتوں کا ذریعہ اظہار بن گیا یا بتا جا رہا ہے۔

اس کی اہم مثال اردو میں قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا ہے جو اس قسم کے واقعات اور کرداروں کی تصویر کشی نہیں کرتا جو واقعی عملی زندگی میں پیش آتے ہوں گے بلکہ ہندوستانی تہذیب اور تاریخ کے تین ادوار کو علامتی کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے جو ہر دور میں ناموں کی تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ رونما ہوتے ہیں اور گوتم نیلمبر ہر بار ایک ہی قسم کی آرزو اور شکست آرزو کا شکار ہوتا ہے۔ یہ ان معنوں میں حقیقی زندگی کی عکاس نہیں جن معنوں میں امراد جان ادا یا لگو دان میں بلکہ تصورات کی داستان ہے جس نے واقعات اور کرداروں کی شکل اختیار کر لی ہے۔

پلاٹ کے بعد اور بعض کے نزدیک پلاٹ سے پہلے کردار نگاری کا نمبر آتا ہے قصہ افراد کا ہوتا ہے اور حالات اور واقعات عام طور پر انسانوں کو پیش آتے ہیں رگو جہادات اور نباتات اور حیوانات بھی ناول اور مختصر کہانیوں کے میروں رہے ہیں اس لئے پہلا سوال یہی سامنے آتا ہے کہ ناول کس قسم کے کرداروں کی کہانی کہتا ہے بعض ناول نگاروں نے یہاں تک کہا ہے کہ دراصل وہ واقعات اور پلاٹ کی تخلیق کرتے ہی نہیں صرف چند زندہ اور فعال کردار تراشتے ہیں اور پھر جب یہ کردار اپنے مزاج کے مطابق ایک دوسرے سے ملتے اور ٹکراتے ہیں تو کہانی خود بنتی چلی جاتی ہے اور ناول نگار کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ عمل اور رد عمل کے اس پورے قہرے کو کالے اور پس منظر کی ضروری جزئیات کے ساتھ بیان کرتا جائے۔

کردار بھی کئی طرح کے ہوتے ہیں داستان کے کرداروں میں ذکر کیا جا چکا ہے عام طور پر ناول کے کردار عام زندگی کے ہوتے ہیں فوق فطری ہوتے اور ان میں نہ تو سب خوبیاں ہی ہوتی

ہیں اور نہ سب خرابیاں وہ عام انسانوں کی طرح بعض حالات میں بہت اچھے نیک اور زیادہ مند ہو سکتے ہیں اور دوسرے حالات میں اس کے برعکس۔ اس کے علاوہ ان میں ارتقا میں ہوتا ہے اور تہذیبیاں بھی آتی ہیں وہ اچھے سے برے بھی ہو سکتے ہیں اور برے سے اچھے بھی بن سکتے ہیں یہ اول بعض خارجی زندگی نہیں ہوتی باطنی زندگی بھی ہوتی ہے وہ سمجھنے اور پہچاننے میں ہیں۔ زندگی مذہب میں بھی پڑتے ہیں۔ اپنی انہی خصوصیات کی بنا پر داستانوں کے کرداروں سے کہیں زیادہ عام پڑھنے والے کو اپنے سے قریب تر محسوس ہوتے ہیں۔

غلام ہے کہ کسی انسان کو پوری طرح بیان کرنا میان پر پوری طرح نہایت رکھنے والے ناول نگار کے لئے بھی ممکن نہیں ہوتا اور اگر ہو بھی تو بہ بیان اس قدر فیہ دلچسپ اور تھکا ہے کہ الٹا ہو گا کہ پڑھنے والوں کے لئے ناول کی دلچسپی ہی ختم ہو جائے گی اس لئے ناول نگاروں نے کرداروں کے بیان کرنے کے مختلف طریقے اختیار کئے ہیں۔ بعض کرداروں کی امباز میں خصوصیات کسی قدر تفصیل سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے جیسا جاگت کر رہا آجائے اس کے برعکس بعض ناول نگار یہ فن چن چن حملوں کی مدد سے پوری تصویر کھینچ دیتے ہیں معمولی طرح ہر دو سام کی چند آڑی تڑھی لکیروں کی مدد سے وہ ایسا خاک بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جاتے۔

مثال کے طور پر مذہب احمد کے ناول نوبت النصوص میں مریزا غلام ایک کا خاکہ ملاحظہ ہو۔
 "پاؤں میں ڈیڑھ حاشیہ کی جوتی۔ سر دھڑکی بیل کی بھاری کا ماری ٹوپی بدن میں ایک جھوڑا انگرکھے۔ اوپر شبنم یا ہلکی تھیں۔ نیچے کوئی طرح دار سا ڈھماکے کا تیسینو جاڑا ہوا تو ہانات مگر سات روپے گز سے کم نہیں۔ خیر یہ تو صبح و شام اور تیسرے پہر کا شانی نعل کی آصف خانی۔ جس میں حریر کی سنہات کے علاوہ گنگا تیل لہجہ بیل کی ہو۔ سرخ نیلے کا پا جامہ اگر ڈھیلے پانچوں کا ہوا تو کلی دار اور اس قدر نیچا کہ ٹھوکر کے اشارے سے دو قدم آگے اور اگر تنگ موہری کا ہوا تو نصف سات تک چوڑیاں اور اوپر جلد بدن کی طرح مڑھا ہوا۔ ریشمی ازار بند گھٹنوں میں لٹکتا ہوا اور اس میں بے قفل کی کنجیوں کا گچھا۔"

یہ لباس کی تفصیل ہے مہجدار کی جوتی کی ایک نوٹدی ان کا علیہ اس طرح بیان کرتی ہے
 "کیوں میاں وہی ظاہر دار بیگ نہ جن کی رنگت زرد زرد ہے۔ آنکھیں کرنبی، جھوٹا"

قد۔ دہلا ڈیل۔ اپنے تئیں بہت بنائے سنو اسے رہا کرتے ہیں۔

مرزا رسوا اپنے ناول شریف زادے میں شیورتن کا علیہ صرف ایک جملے میں اس طرح بیان کرتے ہیں،

”ایک سیاہ فام سا آدمی۔ دھوئی بندھی ہوئی۔ اودی چھینٹ کی مرزئی پہنے اسی چھینٹ کی دھیری ٹوپی۔ پاؤں میں چمڑو دھا جو تاگلے میں ایک بٹو اٹرا ہوا۔ یہ آپ کا درباری لباس تھا کیونکہ اس وقت آپ براہ راست کچری سے تشریف لائے تھے۔“

غرض کردار تفصیلی طور پر بھی بیان کئے جاتے ہیں اور چند لکیروں اور چند جملوں سے بھی ان کی تصویر کھینچی جاتی ہے پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ ان کا بیان خود ناول نگار اپنے لفظوں میں کرے اور ایک ہی موقع پر کرے اکثر یہ ہوتا ہے کہ ناول کے مختلف کردار کسی ایک کردار کو اپنے طور پر بیان کرتے ہیں کبھی اس کی شکل و صورت اور علیہ کبھی اس کے عادات و اطوار کبھی اس کے بارے میں انہی بارے اور وہ کردار دوسرے کرداروں کی اسی رائے سے بتاتا ہے کردار عام طور پر تین طرح کے ہوتے ہیں ایک Type کردار ہوتے ہیں جو کسی دور، پیشے یا تہذیبی فضا کے نمائندہ ہوتے ہیں جیسے شیورتن کا کردار۔ دوسرے وہ کردار ہوتے ہیں جو یوں تو عام انسانوں کے سے ہوتے ہیں لیکن ان میں کوئی خصوصیت پائی جاتی ہے مثلاً ظاہر دار بیگ کا کردار چون تو abnormal یا غیر معمولی کردار نہیں کہا جاسکتا مگر اس میں لاف زنی اور شہتی خورے پن کی ایسی عادت ہے جو اسے دوسروں سے الگ کرتی ہے تیسرے کردار abnormal ہوتے ہیں جو یا تو پاگل ہیں یا نفسیاتی مریض یا پھر بظاہر سماج دشمن عناصر سے تعلق رکھتے ہیں جیسے نٹو کے انسانوں کے اکثر کردار

در اصل ناول کی کامیابی کرداروں کے پلاٹ سے اور پھر دونوں کی مرکزی خیال سے مطابقت سے عبارت ہے اور اسی مطابقت اور آہنگ سے ناول اپنے پڑھنے والوں میں بصیرت اور جمالیاتی کیفیت پیدا کرنا ہے۔ جمالیاتی کیفیت کے بارے میں یہ رائے بھی ظاہر کی گئی ہے کہ دراصل جمالیاتی کیفیت بکھرے ہوئے متفرق بلکہ باہم دگر متضاد عناصر میں وحدت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ ناول نگار اکثر یہ تکنیک اپناتے ہیں ان کے کرداروں میں متضاد صفات والے کردار ایک دوسرے کے مقابل ہوتے ہیں اور ناول کی بنیادی آویزش کو اور زیادہ نمایاں کرتے ہیں اور جب یہ کشمکش مختلف اور متضاد عناصر کو ایک آہنگ اور

ایک وحدت میں ڈھال دیتی ہے تو پڑھنے والے کو جمالیات کی کیفیت اور بصیرت کا احساس ہوتا ہے کہ زندگی کے بھرے ہوئے تاثرات میں ایک مرکزی معنویت موجود ہے۔

استاد کا ایک کام یہ بھی ہو گا کہ ناول نگار کی فن کارانہ صناعت کے ان سبھی پہلوؤں کی طرف طلباء کو متوجہ کرتا رہے اور ناول کے پلاٹ اور کرداروں کے پیچھے کارفرما تہذیبی اور فکری عوامل پر بھی روشنی ڈالتا رہے۔ مثلاً فسادِ آزاد میں میاں آزاد اور خوجی کے کردار بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں ایک روشن خیال دوسرا دُقیانوسی ایک مردانہ حسن کا نمونہ دوسرا نحیف و نزار ایک بہادر اور جبری دوسرا بزدل ایسی ایک مستعد اور فعال دوسرا محض باتونی مسخر اگر فسادِ آزاد کے مرتعے میں ان دونوں کرداروں کے ملے ہی سے وحدت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور اس تہذیب کی تصویر ابھرتی ہے جو گزشتہ زمانہ کی قدروں کو ابھٹکے میں تبدیل کر چکی ہے اور جسے اب نئی بصیرت اور نئے شعور کی ضرورت ہے۔

مکتی تنقید عام طور پر ناول کے اجزائے ترکیبی کے سلسلے میں پلاٹ اور کردار کے بعد مکالمے اور تہذیبی فضا کا ذکر کرتی آتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان دونوں کی بھی اہمیت ہے مگر محض مکالموں یا پس منظر کی بنا پر کسی ناول کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کیا جاسکتا، ہاں یہ ضرور دیکھنا ہو گا کہ ناول میں تہذیبی اقدار کی آویزش پیش کرتا ہے ان کی فکری اور فنی معنویت کیا ہے اور وہ کس حد تک جمالیات کی کیفیت اور بصیرت بخش سکتے ہیں۔

ناول کو صنعتی دور کا زرمیہ کہا گیا ہے۔ بعض نقادوں نے اس خیال کا بھی بار بار اظہار کیا ہے کہ نئی ادبی اصناف دراصل سماج میں نئے طبقوں کے ساتھ ہی وجود میں آتی ہیں ناول صنعتی دور کے ساتھ ابھرا جب شہری تہذیب نے جنم لیا اور کارخانوں اور دفاتروں کے آس پاس متوسط طبقے کے افراد اپنے قدیمی سیاق و سباق سے کٹ کر جمع ہونے لگے یا جمع ہونے پر مجبور ہوئے اب نہ وہ امیر زادے اور رئیس زادے تھے جن کی تخیل شان و شوکت داستانوں کو رنگ و آہنگ دیتی تھی نہ وہ شوقینوں کے فارغ البال مجمعے جو تخیل کے پروں پر پرواز کر کے خیالی دنیاؤں کے طلسمات کی سیر کے لئے وقت نکال سکیں ایسی صورت میں ناول کا عروج ہوا جو مسلمہ حکایتوں اور مانوس کرداروں کی فتوحات بیان کرنے کے بجائے عازندگی کی روزمرہ مہمات ہی سے اپنی حکایات تراشتا ہے۔ لوکاچ نے اپنی تصنیف، *The Novel in the Modern World* پر اس بات پر بہت زور دیا ہے کہ صنعتی انقلاب نے انسان کے سامنے تسخیر کائنات کے جو

بے پناہ امکانات پیدا کر دیتے تھے ان کی بنا پر نئے، کائنات آفریں ہیرو کا تصور پیدا ہوا اور ناول کی ساری قوت اور توانائی امکانات کے خوابوں کی مرہون منت تھی جب تک اور جہاں کہیں بھی صنعتی انقلاب انسانوں کو مستقبل کا کوئی نیا خواب، کوئی نولے سینہ تاب دینے کی صلاحیت مکمل طور پر نہیں کھو چکا ہے وہاں ناول میں ہیرو کا وجود باقی ہے اور ناول ابھرنے ہوئے سماجی شعور کے احساس سے منور ہے۔

لیکن جیب سے عالمی سطح پر صنعتی نظام اپنے سرمایہ دارانہ استحصال کی بنا پر ان کی خدمت کے بجائے اس کے استحصال یا اس سے نفع کمانے کا ذریعہ بن گیا ہے ناول میں ہیرو کا زوال ہے اور یہ بے اتنی بڑھ چکا ہے کہ ہیرو کی جگہ ہیرو مخالف Anti-Hero کرداروں نے اور پلاٹ کی جگہ Anti-Plot ناول دشمن میلانات نے لے لی ہے۔ گویا ناول اب مستقبل کا رجز نہیں مستقبل کا مرثیہ بنتا جا رہا ہے اور اس ضمن میں دور حاضر کے بعض نہایت اہم ناول نگاروں کی تخلیقات کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے۔

یہاں اس بحث سے یہ مراد ہے کہ ناول کی پرکھ اور اس کا مطالعہ محض تکنیک یا محض کتابی عناصر سے نہیں کیا جاسکتا بلکہ یہ دیکھنا ہو گا کہ فکر و فن کی اکائی کی حیثیت سے ناول کس حد تک کامیاب اور اپنے زمانے کی تہذیبی اقدار کی کشمکش سے کس قسم کی بصیرت اور جمالیاتی کیفیت کی بازیافت کرتا ہے۔

ناول کے لئے بجا طور پر کہا گیا ہے کہ اس کی کامیابی ناول نگار کی اشیا کو دیکھنے اور اپنے تجربے میں ڈھالنے کی قوت اور پھر انہیں دکھانے اور دوسرے کے تجربے میں منتقل کرنے کی صلاحیت سے عبارت ہے جب تک ناول میں یہ قوت نہ ہو کہ وہ پڑھنے والوں میں حیاتی انقلاب پیدا کر دے اور انہیں ناول پڑھنے کے بعد زندگی کو ایک دوسرے انداز میں دیکھنے اور سمجھنے سے آگاہ نہ کرے اس وقت تک ناول عظیم نہیں کہا جاسکتا اسی لئے ڈرامے کے بعد ناول افسانوی ادب میں یقیناً اور پورے فنون لطیفہ میں غالباً سب سے زیادہ مشکل اور سب سے زیادہ ہمہ جہت فن ہے۔ وہ ہمارے محسوسات میں خاموش تبدیلیاں لاتا ہے اور وہ سوال ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو پورے تصور حیات پر محیط ہوتے ہیں اور جو زندگی کو نئے سرے سے دیکھنے اور ہو سکے تو اسے بدلنے کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔

مزاج کے اعتبار سے بھی طالب علم کو ناول کی پہچان کرانی چاہئے دنیا کے عظیم ناولوں کو آسانی

کے لئے پانچ قسموں میں بانٹا جاسکتا ہے اور اسی تقسیم کی مناسبت سے ان کی کامیابی کو جانچتے اور پہچانتا بہتر ہو گا۔ پہلی قسم ان ناولوں کی ہے جن میں تہذیبی فضا کی بار آفرینی پر زور دیا ہے اس اعتبار سے یہ قسم بکار سک سے قریب تر ٹھہرتی ہے کیونکہ ان ناولوں کا بنیادی مقصد ہی تہذیبی تصویر کشی ہوتا ہے دوسری قسم ان ناولوں کی ہے جن میں واقعات کی ایسی نرشی ترشانی ہوئی وحدت پائی جاتی ہے کہ یہ وحدت خود ایک کیفیت پیدا کر دیتی ہے مثال کے طور پر پہلا پہلی قسم کے ناولوں میں سر وٹھیر کا ناول *Don Quixote* یا سرشار کا ناول *فسانہ آزاد* پیش کیا جاسکتا ہے وہاں دوسری قسم کے ناولوں میں برائے جتنوں کے ناول *ڈکنس* کے بعض ناول یا *دستافیل* کا ناول *Crime and Punishment* یا اردو ناولوں میں *عبدالحمید شرک* کا ناول *فرانس بریں* یا *خدیجہ مستور* کا آنگن پیش کیا جاسکتا ہے۔

ناول کی تیسری قسم ان ناولوں کی ہے جن میں کردار یا کرداروں کی باطنی زندگی پر زور دیا جاتا ہے اور دل اور دماغ کے اندر جاری رہنے والی جنگ کی تصویر کشی ہی کو بنیادی اہمیت حاصل رہتی ہے اس کی سب سے نمایاں مثال *دستافیل* کا ناول *Brothers Karamazov* یا اردو میں عصمت چغتائی کا ناول *بڑھتی لکیر* ہے۔

چوتھی قسم ان ناولوں کی ہے جو کسی ایک واضح مقصد کو سامنے رکھتے ہیں اور باقی سبھی چیزیں منہنی ہو جاتی ہیں ان میں سب سے نمایاں مثال ٹالسٹائی کے ناول *Resurrection* یا *اندیرا* کے ناول *توبہ الفوج* کی ہے جس میں مقصد نے فضا، واقعہ اور کرداروں پر غلبہ حاصل کر لیا ہے۔

پانچویں قسم ان ناولوں کی ہے جن میں ڈرامائی اور مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے یعنی جن میں زندگی کی فکری یا فلسفیانہ تفہیم کی کوشش کی گئی ہے یہ ناول گویا خود اپنی چھوٹی سی کائنات سے سجاتے ہیں اور اس کائنات میں ترتیب توازن اور آہنگ پیدا کر کے زندگی کا ایک خاص زاویہ یا وزن سامنے لاتے ہیں ان میں ٹالسٹائی کا ناول *War and Peace* پریم چند کا ناول *گوش* عافیت، قرۃ العین حیدر کا آگ کا دریا اور عبداللہ حسین کا ناول *اداس نسلیں* اہم ہیں۔ مثلاً *اداس نسلیں* کے یہ الفاظ:

”دانا آئی حسین ہے کیونکہ تخلیق ہے اور تخلیق حسین ہے کیونکہ دانا ہے۔ تم دونوں

کو جدا نہیں کر سکتے۔“

اور یہی اداس نسلیں ناول کا فکری محور ہے اس کا ڈرن ہے۔

اور یہ ڈرن والے ناول بھی دو طرح کیے جاتے ہیں یا تو ان میں ڈرن واقعات اور کرداروں کے ظاہری روپ میں سمودیا جاتا ہے یا پھر پورے کا پورا ناول تمثیلی یا رمزیہ شکل اختیار کر لیتا ہے مثلاً ارنسٹ ہمنگ وے کا چھوٹا سا ناول Old Man and the Sea یا پھر وہ مشہور ناول Moby Dick جس میں شارک مچھلی کا شکار پوری انسانیت کی رمزیہ داستان بن کر ابھرتا ہے اردو میں راجندر سنگھ بیدی کا ناول 'اک چادر سیلی سی' اس کی مثال ہے۔ اس پوری بحث سے ظاہر ہو گا کہ ناول فن کار کی پوری زندگی کا ڈرن ہوتا ہے خواہ اسے پیش کرنے کے لئے وہ کوئی بھی طریقہ کیوں نہ اپنائے اس لئے بعض نقادوں نے ناول کو ادب کی مختلف اصناف میں سب سے بلند درجہ دیا ہے ناول زندگی کے مختلف تجربات اور مشاہدات میں نیاربط اور نئی ترتیب ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ان میں فکری معنویت بھی پیدا کرتا ہے اور زندگی کو فکری آہنگ عطا کرتا ہے اس کے ذریعے پڑھنے والوں کو بعض نظریہ ہی نہیں نیا عرفان ملتا ہے اسی لئے کہا گیا ہے کہ اچھا اور عظیم ناول وہ ہے جسے پڑھنے کے بعد پڑھنے والا وہ نہ رہے جو اس کے پڑھنے سے پہلے تھا اس کی بصیرت میں بنیادی تبدیلیاں واقع ہوں اور وہ زندگی کو نئے زاویے اور نئے ڈھنگ سے دیکھنے اور سمجھنے لگے۔

ظاہر ہے یہ کامیابی اس وقت ممکن ہے جب خود ناول نگار کا انداز نظر فکری اور فنی خلوص پر مبنی ہو اور اس کی بنا پر وہ ناول کے مختلف اجزاء اور عناصر میں گہرا باطنی ربط اور ترتیب پیدا کرنے میں کامیاب ہو اور انہی دونوں تخلیقی کارناموں کا جائزہ ندریس اور تنقید کا مقصد ہے۔

افسانوی ادب کی ایک اور صنف ناولٹ کی شکل میں ابھری لیکن اس پر کسی مزید تفصیل بحث کی ضرورت نہیں۔ ناولٹ ناول ہی کا ایک حصہ ہے فرق ہے تو صرف تفصیل اور اجمال کا ہے۔ ناول کی طرح ناولٹ زندگی کے ہمہ جہت پہلوؤں کو سامنے رکھنے کے بجائے اس کے صرف ایک نمائندہ رخ سے بحث کرتا ہے اور اسی کو پیش کرتا ہے۔ مختصر افسانے میں یہ "نمائندہ رخ" اور بھی مختصر ہوتا ہے کہ محض ایک واقعہ، ایک کردار، ایک ناشر بن کر رہ جاتا ہے مگر ناولٹ اس نمائندہ رخ کو ناول کی سی جامعیت سے نہیں تو اس کی گہرائی اور بلندی

کے ساتھ ضرور پیش کرتا ہے اور اسی لئے وہ مختصر افسانے کے بجائے ناول سے زیادہ قریب ہے۔

مختصر افسانے کا معاملہ کسی قدر مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ ناول اور ناولٹ کی طرح مختصر افسانہ بھی واقعات اور کرداروں کے ذریعے ہی بظاہر ایک معروضی دنیا آباد کرتا ہے اور براہ راست اپنا داخل تاثر اپنے غبی اور ذاتی لہجے میں بیان کرنے کے بجائے واقعے کی پیش کش کے ذریعے اس طرح ادا کرتا ہے کہ بے کچے پڑھنے والا اس سے وہی نتیجہ نکلے جو مصنف کا مقصد ہے اسی وجہ سے مختصر افسانہ افسانوی ادب کا حصہ ہے لیکن نہ تو اس ناول کی سی جامعیت ہوتی ہے اور نہ ڈرامے جیسی معروضیت اس کا دائرہ چونکہ محدود ہوتا ہے اس لئے مختصر افسانہ لکھنے والے کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

اسی لئے انگریزین پونے اس کی تعریف اس طرح کی ہے کہ ایک ایسا افسانوی بیان بنے جو ایک نشست میں پڑھا جاسکے اور جس میں ایک خیال یا تاثر پوری وحدت اور مرکزیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو مختصر افسانہ یا تو کسی ایک واقعے یا کسی ایک کردار یا کسی ایک تاثر پر مبنی ہونا چاہئے اور اس کا ہر لفظ اس کی وحدت پر متکثر ہونا چاہئے پو کے الفاظ میں :

In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, A picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, A sense of the fullest satisfaction.

Quoted in 'Literary Appreciation

By Peter West Land

(English Universities Press London) P 347

اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ پو مختصر افسانے میں وحدت و رابطہ کو بھانپ

اہمیت دیتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ ناول کے مقابلے میں مختصر افسانے کی یہ دونوں خصوصیات زیادہ آسانی کے ساتھ پہچانی جاسکتی ہیں ناول کی ضخامت اور جامعیت کی وجہ سے اس کی وحدت اور ارتکاز کو پوری طرح پہچاننا آسان نہیں ہوتا حالانکہ یہ دونوں خصوصیات موجود ہوتی ہیں مثلاً گوٹے کے ناول *Sorrows of Werther* یا ابراہیم اسٹون کے ناول *Lust for Life* کے ارتکاز سے کون انکار کر سکتا ہے۔ مگر افسانے میں یہ دونوں خوبیاں فوراً نمایاں ہو جاتی ہیں۔

مختصر افسانے کی تکنیک اور اسلوب کو برتنے والوں میں چار ماہرین ایسے ہیں جن کے نام سے مختلف تخلیقی طرز پہچانے گئے ہیں ایک موپاساں دوسرا چیخوف تیسرا اوہنری اور چوتھا ڈیگرا لین پو۔ اور گو مختصر افسانے نے عالمی سطح پر بڑی ترقی کی لیکن ان چاروں اسالیب کی سرحدوں سے بہت دور سفر نہیں کر سکا۔

اردو افسانے کے مختلف اسالیب پر غور کیا جائے تو کچھ اسی قسم کی صورت حال نظر آتی ہے ایک طرز خاص وہ ہے جو نمٹو کے نام سے منسوب ہو گیا ہے اس میں عام طور پر کردار پر زور ہوتا ہے اور کہانی کا آخری جملہ خصوصاً اہمیت رکھتا ہے اور ایک نقاد کے قول کے مطابق قتل گرد کی چھری کی طرح اچانک قاری کی گردن گرتا ہے گویا حیرت کا عنصر بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور کردار کا غیر معمولی ہونا کہانی کا لازمی جز ہے۔ بہرہ کردار قاتل، جیب کترے، طوائفیں، پاگل، عادی مجرم، دلال، غنڈے یا اس قسم کے لوگ اچانک قربانی، ایثار، دردمندی اور انسانیت کے اعلیٰ ترین جوہر کا اظہار کرتے ہیں اور پڑھنے والے کو حیرانی میں ڈال دیتے ہیں کہ گندی گڈیوں میں بھی کیسے کیسے گراں قدر عمل چھپے ہوتے ہیں اور انسانی کردار کی جلی غنڈے کیسے دھوکا دینے والے کہہ بہہ اور بھیانک پکیروں میں چھپی ہوتی ہیں پھر نمٹو کی اپنی رواں اور روزی کی گفتگو سے گہرا رشتہ رکھنے والی شہری زبان ہے جس میں پنجابی لہجے کے ساتھ بمبیا اردو کی آمیزش ہے۔ دوسرا اسلوب کرشن چندر کے نام سے پہچانا جاتا ہے جس میں صاف اور شفاف رومانوی شکر تابناکی ہے روشنی اور دھوپ ہے یہاں زندگی کی ناہمواریوں پر سمجھت طرز ہے اور یہ طنز واقعات کی زبانی پیش ہوتا ہے اچانک موڑ کاٹنے کا کرشن چندر کو شوق نہیں ہے بلکہ یہاں زندگی اپنے پورے توازن اور ہم آہنگی کے ساتھ ابھرتی ہے۔

اور اپنے توازن اور ہم آہنگی میں غلٹ ڈالنے والے عناصر کو بے نقاب کرتی جاتی ہے اسلوب کی روانوی خواہنا کی کے ساتھ ساتھ یہاں قصے کی فضا اور واقعات اور اس کے زیر تر میں تاثرات کا بہاؤ فیصلہ کن ہے جس کی مثالیں 'بالکونی' اور 'یوکلپٹس کی شاخ' یا 'مردہ مند' کی رمزیت میں نظر آتی ہیں۔

تیسرا اسلوب وہ ہے جسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنا یا یہاں عام انسان کے اندرئی کرۂ ارض کی سیر ہے جس میں غیر فطری اور غیر معمولی کرداروں کی تعمیل نفسی کی کوشش نہیں کی گئی ہے بلکہ عام انسانوں کی باطنی زندگی کی چھوٹی موٹی مسرتوں اور حسرتوں کی عکاسی ہے اور ان کے مشاہدے اور تجزیے کی مدد انسانی زندگی کے دوہست کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ گویا چھوٹ اور گول کی کہانیوں سے قریب ہیں اور اس خصوصیت میں اگر ان کا کوئی ہمسر ہے تو صرف غلام عباس جن کی کہانیاں 'آنندی' اور 'دھنک'۔ یا 'اور کوٹ' اس کی مثالیں ہیں فرق صرف یہ ہے کہ غلام عباس تخیل کے ذریعے بہت دور تک پرواز کرتے ہیں جبکہ بیدی باطنی زندگی کی لطافتوں اور نزاکتوں سے قریب رہتے ہیں اپنے دکھ مجھے دے دو اور لا جوتی' اس کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں۔

چوتھا اسلوب جو ابھی حال میں عام ہوا ہے تمثیلی رمزیہ یا تجربی افسانے کا ہے جس میں یا تو سب سے سے واقعات کے مرتب اور مربوط بیان کو اہمیت ہی نہیں دی جاتی یا پھر ان کی حیثیت تمام تر تمثیل ہوتی ہے۔ اس قسم کی تمثیلی یا رمزیہ کہانیوں میں بلراج غیر کی کہانی "وہ" نمائندہ ہے اور تجربی یا بے واقعہ کہانیوں میں انور سجاد کی مختلف کہانیوں کو یا سرنید پرکاش کی کہانی "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

پھر ایک پانچواں اسلوب بھی ہے جس میں تہذیبی مرقع سازی کو واقعات اور کرداروں کے کسی قدر غیر مرتب بیان سے مربوط کیا جاتا ہے اس اسلوب کو قرۃ العین حید اور قاضی عبدالستار نے اپنی کہانیوں میں برتا ہے۔ قرۃ العین حید کے افسانے "سیتا بن" یا "ہاؤ سنگ سوسائٹی" اور قاضی عبدالستار کے افسانے "پتیل کا گھنٹہ" یا "آخری خط" میں گویا واقعات بھی ہیں اور کردار بھی مگر ان روایتی ربط اور تسلسل کے بجائے تہذیبی جھلکیاں تاریخ کے ٹکڑے تاثرات کے بکھرے ہوئے اجزائے پچ میں آتے ہیں۔

غرض افسانہ پڑھاتے وقت استاد کو ایک طرف تو افسانے کی مجموعی مرکزیت پر نظر رکھنی ہوگی اور بار بار اس کی طرف رجوع کرتا ہوگا دوسری طرف افسانے کی تکنیک اور اس مخصوص افسانے کی مخصوص فضا، طرز بیان، یا اسلوب ہے جس کی طرف طالب علم کی توجہ مبذول کرانی ہوگی اس کے علاوہ افسانہ نگار کا مجموعی انداز نظر یا اس کے مخصوص فلسفہ حیات یا رویے کی طرف بھی بار بار متوجہ کرنا ہوگا یا پھر اس افسانے یا افسانہ نگار کے مجموعی فن کارانہ کمال کو افسانہ نگاری اور خاص طور پر اردو افسانہ نگاری کے تاریخی سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھنا ہوگا۔

اس تاریخی سیاق و سباق میں پریم چند کے افسانوں کا ذکر ضروری ہے کہ اردو میں مختصر افسانے کی ابتدا پریم چند ہی سے ہوتی ہے (بعض لوگوں نے سجاد یلدرم کو اس کے بانیوں میں شمار کیا ہے لیکن یلدرم کی تحریریں افسانہ کم اور انشائیہ زیادہ ہیں) پریم چند کے زیر اثر مختصر افسانے نے خاصہ طویل سفر کیا ہے۔ ابتدا میں پریم چند قصہ گو زیادہ ہیں اور افسانہ نگار کم۔ ادیب کی عزت سے لے کر کفن تک انھوں نے فکر و فن کی کئی منزلیں طے کی ہیں۔ کفن میں از نکاز بھی زیادہ ہے اور رمزیت کی تہ داری بھی ان کے اور اس دور کے دوسرے افسانوں سے کہیں زیادہ ہے۔

مثال کے طور پر کفن جو ایک گاؤں کے دو نہایت مفلس اور نادار باپ بیٹے کی کہانی ہے جو محنت کا مناسب معاوضہ نہ ملنے سے اس قدر بے دل ہو گئے ہیں کہ کام چوری کی زندگی بسر کرتے ہیں اور آخر کار تہذیب کی سبھی مسلمہ قدروں سے اس درجہ بیزار ہوتے ہیں کہ باپ اپنی بہو اور بیٹا اپنی بیوی کے مرنے پر اسے کفن دیتے بغیر ہی جلادیتے ہیں اور کفن کے نام پر حاصل کئے ہوئے پیسوں کی شراب پی کر چند لمحوں کی سرمستی کو مرطارا اور رواجی نیک نامی پر ترجیح دیتے ہیں۔

’کفن‘ کہانی کی ابتدا ان جملوں سے ہوتی ہے :

”بھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک جگہ ہوتے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نو جوان بیوی بدھیا روزه سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔ جاڑے کی رات تھی، فضا سنلے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب

ہو گیا تھا :

اس کہانی کے آغاز کا ایک ایک لفظ کہانی کی سنگین سنجیدگی بلکہ درد مندی کی طرف اشارہ کرتا ہے ایسا دکھ جو اندھیرے کی طرح بھیانک ہے اور بدھیا کی صداؤں کی طرح دل خراشیں۔ تاثر کے اعتبار سے یہ پوری کہانی کا نمائندہ تاثر ہے پھر اگر اس کے رمز یہ پیرایہ پر غور کریں تو شاید یہ سمجھا ہوا لاؤ وہ سماجی نظام ہے جو اب بانجھ ہو چکا ہے اور جس کے پاس دینے کے لئے کوئی نئی قدریں ہیں نہ کوئی نئے خواب نہ کوئی نوائے سینہ تاب۔ سنایہ میدان جو تاریکی میں ڈوبا ہوا ہے اور جس کے پورے پس منظر میں صرف دو ایسے مفلس اور نادار انسان ہیں جو ابھی حیوانی وجود سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں اور ان کے لئے زندگی کے کوئی معنی اور اس کا کوئی مقصد ہے تو صرف دوسروں کے کہینوں سے مٹ کر یا آلو چور بن کر لانا اور انھیں بھون بھون کر کھانا اور اپنا پیٹ بھر لینا۔ گویا وہ کائنات کی پیدائش کے پہلے ان کی طرح ہے جب شاید انسان اسی طرح کی کسی بانجھ خبر دھرتی پر ٹپک گیا ہو گا اور اس کے پیچھے موت کی دل خراش صدا ہے جو زندگی کی تمنا تو کرتی ہے مگر زندگی پا نہیں سکتی یہی مخالف اور Contrast تو کفن کہانی کا مرکزی المیہ ہے جس کی عکاسی آغاز ہی کے چند جملوں میں ہو گئی ہے۔

بدھیا کا کردار خود بھی تو اسی مخالف کا پیدا کردہ ہے ایک طرف گھیسو اور مادھو ہیں جو محنت سے بدل ہو کر کام چور ہو گئے ہیں اور دوسروں کے کھیت سے چراگے ہوئے آلو بھون بھون کر کھ رہے ہیں اور دوسری طرف بدھیا ہے جس کی دل خراش صدا تیس پس منظر سے ابھر کر تاریکی کو اور زیادہ گہرا کر رہی ہیں یہ بدھیا وہ ہے جو خود موت کے دہانے پر کھڑی ہے اور وہ بھی اس لئے کہ وہ بچے کو زندگی دینا چاہتی ہے اور عمر بھر خدمت اور کام کرتی رہی ہے چند سطریں بعد ہی اس کے بارے میں پریم چند کے یہ تعارفی الفاظ ملتے ہیں جو بدھیا کی کارکردگی اور مستعدی کا ثبوت ہیں۔

جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے اس خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی۔ پسائی کر کے گھاس چھیل کر وہ سیر بھر آٹے کا انتظام بھی کر لیتی تھی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دونه بھرتی رہتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے۔

خود گھیسو بھی اپنے بیٹے مادھو کو شرم دلاتا ہے۔

”تو بڑا بے درد ہے بے ! سال بھر جس کے ساتھ چند گانی کا دکھ بھوگا اسی کے ساتھ اتنی بے و پھائی !“

اس کے ساتھ دوسرا مخالف بھی ہے انہی کام چوروں کی طرح ایک اور بھی کام چور کردار ہے مگر اسے کام چور کے بجائے آرام طلب، عیش پسند اور نیک دل زمیندار صاحب ہیں جو خود بھی کوئی کام کاج نہیں کرتے دوسروں سے کام کاج لیتے ہیں۔ انسانی ہمدردی کے نام ان کے پاس دینے کے لئے دو روپے تو تھے جو انھوں نے ان دونوں کام چوروں کے منہ پر دے مارے مگر تشفی کا کوئی لفظ ان کے پاس نہ تھا۔

”طو ماؤ کر ہا دو روپے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا اس کی طرف نا کا تک نہیں۔ گویا سر کا بوجھ اتارا ہو !“

اسی عمل اور رد عمل، منفی اور مثبت اقدار کے سہارے آگے بڑھتی ہوئی کہانی آخری منزل تک پہنچتی ہے البتہ اس سے پہلے گھیسو اور مادھو کے باطنی تضاد کا تذکرہ بھی ضروری ہے انتہائی تکلیف دہ حالات یعنی قریبی عزیز کی موت کے موقع پر بھی یہ دونوں حیوانی وجود کی آسودگی کے لمحوں میں کھوئے ہیں خواہ وہ ماضی کے ہوں یا حال کے یا مستقبل کے، حال یہ کہ موت کی کراہ سننے ہوئے بھی وہ آلو بھون بھون کر کھانے میں مصروف ہیں ماضی کے لمحے گھیسو ٹھا کر کی برات سے عبارت ہیں جب اسے پچاس پوریاں بھوج میں ملی تھیں اور مستقبل میں اس لمحے نشاط کی یاد آئے جب وہ کفن کے لئے جمع کئے ہوئے پیوں سے شراب پینے پہنچ گئے اور اس حیوانی وجود کی آسودگی کے لئے بدھیا کو یاد کرنے لگے۔

”مٹگنی کیوں نیناں جھیکا دے، مٹگنی“

غرض اس جائزے سے اندازہ ہو گا کہ افسانہ از نکاز اور وحدت کا ایک امتیازی نمونہ ہوتا ہے اور اس کے ہلکے ہلکے اشاروں اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں بھی تصویروں کی سی لکیریں رنگ اور آہنگ ایک دوسرے کے مطابقت اور تضاد قائم کر کے وحدت تاثر پیدا کرتے ہیں اس لئے افسانے کو احتیاط اور توجہ کے ساتھ پڑھنا اور بڑھانا چاہیئے۔ اسی وقت اس سے پیدا شدہ بصیرت اور کیفیت حاصل ہو سکتی ہے۔

کتابیات

1. Goddard: Evolution of English Novel
2. Peter Westland: Literary Appreciation
3. Lukacs: Studies in European Realism

4	نور الحسن ہاشمی و احسن فاروقی	ناول کیا ہے
5	علی عباس حسینی	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ
6	یوسف سرمست	اردو ناول - پریم چند کے بعد
7	ہارون ایوب	اردو ناول
8	رسالہ نقوش لاہور	افسانہ نمبر (مباحثہ)
9	" " "	جلد اول و دوم
10	رسالہ نیا دور کراچی	ناولٹ نمبر

ساتواں باب

ڈرامے کی تدریس

اُردو اُڑھاتے وقت چند باتیں پیش نظر رکھنے کی ہیں ہر چند اردو ادب نے ڈرامے کا لفظ مغرب سے مستعار لیا ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ مغرب کے اثرات عام ہونے سے بسے اردو میں ڈرامے کا رواج نہ تھا جس طرح ناول کا لفظ بعد میں آیا مگر قلمی اور داستانوں کی روایت اردو میں دور قدیم سے چلی آتی تھی اس طرح ڈرامے کا لفظ بہت بعد میں آیا ڈرامے کی روایت اردو میں پرانی تھی اس کے لئے عام طور پر دو لفظ استعمال ہوتے تھے ایک رُہس اور دُہب واجد علی شاہ کے لکھنؤ میں خود بادشاہ نے اس میں دلچسپی لی تو اسے رُہس مہارکن کے نام سے یاد کیا جانے لگا اور دوسری اندر سجھا جو گو بعد میں کتاب کا نام سمجھا جانے لگا مگر درحقیقت داستان کے طرز کا ڈراما تھا جو فوق فطری عناصر سے آباد تھا ایک اور بات یہ بھی یاد رکھنے کی ہے کہ جس طرح ہر ادب کی ایک غیر تحریری ملفوظی اور عوامی روایت ہوتی ہے اسی طرح ڈرامے کی بھی غیر تحریری روایت ہوتی ہے اور یہی روایت زیادہ نمایاں ہوتی ہے اس لئے ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں ڈرامے کا عوامی رشتہ کہیں زیادہ گہرا ہے اور اسے اس وقت بھی پیش نظر رکھنا چاہئے جب اسے ادب کی صنف کی حیثیت سے کلاس میں پڑھایا جا رہا ہو۔

عوامی ادب عوامی فن سے جڑا ہوا ہوتا ہے اور وہ تحریری ادب یا کلاسیکی طرز کے ادب کی طرح پوری طرح مرتب، مربوط اور ضابطہ بند نہیں ہوتا۔ اس میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی

میں اور عوام اس میں برابر تراش خراش کرتے رہتے ہیں۔ ڈرامے کی اکائی محض مکالموں ہی سے مرتب نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے موسیقی، شاعری، لوک گیت، لکھاؤں اور سوانگ کی پوری رنگا رنگ عوامی روایت بھی موجود ہوتی ہے۔ اور اسے اشراقیہ کے پیدا کردہ ادبی معیاروں پر بہ کھنے کے بجائے اس کی اپنی روش کے مطابق پرکھنا چاہئے لہذا ڈرامے کے بارے میں بھی اردو کی دیگر اصناف کی طرح یہ بات پیش نظر رکھنی چاہئے کہ اسے مغرب کے ڈراموں کے معیار پر جانچوں کا توں تولا اور جانچا نہیں جاسکتا۔ اردو ڈرامے کا مزاج غزل کی طرح مغرب کی ادبی اصناف سے مختلف رہا ہے اور اس کے اسباب محض ادبی نہیں ہیں بلکہ ڈرامہ دیکھنے والوں کے مزاج اور مذاق کے اختلافات میں بھی پوشیدہ ہیں۔

ڈراما پڑھاتے وقت اسے ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہئے ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی پڑھے جانے کے لئے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ ایسٹج سے ہے (یا پھر عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم ریڈیو یا ٹیلی وژن سے ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے نیکھے جلتے ہیں صرف پڑھنے کے لئے نہیں نیکھے جاتے اس لئے ڈرامے کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے بلکہ اس کے مکالموں کو ایسٹج پر ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن پر پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہئے۔

حقیقت یہ ہے کہ ڈراما محض مکالموں کا نام نہیں البتہ مکالمے اس نئی تخلیق کا ایک اہم حصہ ضرور ہیں جو پلاٹ اور کرداروں ہی کے سہارے ظہور میں نہیں آتی بلکہ رنگ، صوت، آہنگ، روشنی اور سایوں سے سکوت اور سانس سے مل کر بنتی ہے اس مکمل تخلیق کا نام ہے ڈراما۔ اور تحریری شکل محض اس کا ایک حصہ ہے۔

افسانوی ادب اور ڈرامے میں کئی باتیں ایک جیس ہیں ڈراما بھی فن کار کے نجی اور داخلی تاثر کو خارجی اور معروضی شکل دے کر پیش کرتا ہے شاعری جتنی نجی اور داخلی ہے ڈراما اتنا ہی غیر ذاتی اور خارجی ہے۔ ڈراما نگار جو کچھ کہتا ہے واقعات اور کرداروں کی زبانی کہتا ہے خود اس کا اپنا بیان بھی نہیں ہوتا اس کا کمال ہے تو صرف اتنا کہ وہ اپنی بنائی ہوئی اس معروضی دنیا میں ربط و آہنگ، وحدت تاثر اور ارتکاز کی وہ فضا پیدا کر دے کہ دیکھنے والا

اس سے وہی نتیجہ نکال لے جو خود ڈراما نگار کا مقصد ہے گویا وہ خارجی زندگی کے تجربے سے خود ناظرین کے لئے نئے تجربے پیدا کرنے والی حقیقت کی تخلیق کرتا ہے فرق اتنا ہے کہ یہ حقیقت معروضی اور خارجی جیسی تو ہے مگر دراصل افسانوی اور ڈرامائی حقیقت ہے اور فن کار کی اپنی تخلیق کردہ ہے۔

لہذا یہاں بھی تدریس کے لئے بنیادی مسئلہ مقصد یا مرکزی خیال ہی کا ہے۔ یہ مرکزی خیال یا مقصد پلاٹ اور کرداروں کے ذریعے مکالموں کے ذریعے اور اسٹیج (ریڈیو یا ٹیلی ویژن) کے مختلف آئین و اسالیب کے ذریعے ادا ہوتا ہے اس لئے پیش کش کے ان آئین و آداب پر بھی مدرس اور طالب علم دونوں کی نظر ہونی چاہئے۔

سب سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ آج اسٹیج ڈرامے کی تکنیک بھی اتنی ترقی یافتہ ہو چکی ہے کہ ڈرامے کی کسی مخصوص شکل پر اصرار کرنا ممکن نہیں رہا۔ وہ زمانے گئے جب اسٹیج کے چوکٹے ہی میں ڈرامے کا تصور ممکن تھا اور اس روایتی سکہ بند اسٹیج پر پردے تھے اسٹیج فرنیچر تھا فلڈ لائٹس قطاریں تھیں اور دیکھنے والوں اور اداکاروں کے درمیان پر دوس فی ام کی حد فاصل قائم تھی لیکن آج اسٹیج ڈرامے کے بارے میں اتنے اور ایسے تجربے کئے جا چکے ہیں جن کی بنا پر یہ دیوار کرچکی ہے اب اسٹیج کھل فضا میں نکل آیا ہے لاریوں اور ٹرک گاڑیوں کے پٹ کھول کر اسٹیج بنا دیا جاتا ہے اور ٹکڑے تعمیر مقبول ہو رہا ہے اب اسٹیج پر اپرٹی اور پردوں کا ممتا بن نہیں رہا ہے تماشا بینوں کی صف سے لوگ اٹھ اٹھ کر ڈرامے میں حصہ لینے لگتے ہیں اور پورا تھیٹر ریل ہی گویا اسٹیج بن جاتا ہے۔

ڈرامے کے ذریعے ہم جس مرکزی خیال یا تاثر کو پیش کرنے کا ذکر کر چکے ہیں اس کی نوعیت کیا ہے؟ اول تو اس مرکزی تاثر کو نظریہ یا تصورات یا کہانی کے مرکزی خیال جیسی اصطلاحوں سے تمیز کرنے کی ضرورت ہے نظریہ یا فلسفہ زندگی ایک بسیط اور جامع اصطلاح ہے اور وہ کسی شخص کے تمام افعال و اعمال پر حاوی ہوتی ہے اس کا عکس اس کی تمام تخلیقات اور تصورات میں ملتا ہے۔ گویا نظریہ فلسفہ حیات کا ایک حصہ ہے مگر مرکزی تصور یا فکر کو محض پیغام یا خیال سمجھنا درست نہیں ہے یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ مرکزی تاثر وہ تصور ہے جو ڈرامے کے مختلف واقعات اور کرداروں میں ایک فکری اور جمالیاتی مرکزیت اور ہم آہنگی پیدا کر کے ان کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔

اس مرکزی تاثر کی کم سے کم چار واضح جہات کی نشاندہی ممکن ہے :

۱۔ فکری اقدار۔

۲۔ جذباتی اقدار۔

۳۔ ڈرامائی اقدار۔

۴۔ مجرّد اقدار۔

فکری اقدار سے وہ خیال یا تصور مراد ہے جس کی بنا پر ڈراما نگار اس مرکزی خیال یا تصور کو دیکھنے والوں تک پہنچانا چاہتا ہے اور اس لئے وہ مختلف ذرائع سے کام لیتا ہے واقعات کے خدکے بناتا ہے کردار ڈھالتا ہے کشمکش پیدا کرتا ہے مکالمے لکھتا ہے اور پیرایہ اور اس کے رفقا بصوت، آہنگ، نور اور سائے کے استخراج سے جہاں تمثیل سمجھاتے ہیں مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ دیکھنے والے کی رسائی اس بصیرت یا فلسفیانہ معنویت تک ہو جائے جو فن کار ناظرین تک پہنچانا چاہتا ہے۔

ڈراما کوئی نیا خیال یا کوئی نیا تصور محض فلسفیانہ سطح پر پیش نہیں کرتا بلکہ وہ اس فکری قدر کو جذباتی قدر میں ڈھال کر پیش کرتا ہے اکثر ڈراموں میں کرداروں کے اپنے تجربات میں ناظرین خود بھی شریک ہو جاتے ہیں اور ان کی اس تمثیلی شرکت Empathy سے ڈرامے کو فن کارانہ استناد حاصل ہوتا ہے۔ ڈرامے کی مرکزی جذباتی قدر ہی کی بنا پر اسے المیہ اور طریقہ میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن یہ بھی محض ظاہری اور سطحی تقسیم ہے دراصل جذباتی قدر کا فیصلہ اس بنا پر کیا جانا چاہئے کہ انسان کے بنیادی جذباتوں میں سے کسی جذبے سے کسی مخصوص ڈرامے کا تعلق ہے سنسکرت شعریات میں انسانی جذبے کی نورسوں یا نو بنیادی منطقوں میں تقسیم کی گئی ہے جن میں بھگتی (روحانی)، ہاسید (مزاحیہ)، شرنکار (رومانی)، کرونا (ہمدردی جگانے والے)، ویر (بہادری)، جذبے اہم ہیں اس لحاظ سے ہم ڈرامے کی جذباتی قدر شناسی اور اس کی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

اقدار کی تیسری جہت ڈرامائی ہے یعنی وہ قدریں جو ڈرامے کے فنی حسن میں اضافہ کرتی ہیں یا فنی نقطہ نظر سے ڈرامے کے لئے ضروری ہیں ان میں تجسس یا استعجاب کا عنصر Suspence واقعات کا فکری مگر کسی قدر غیر متوقع بہاؤ اور کرداروں کے ڈرامائی داخلے اور خروج بھی شامل ہیں اس کے علاوہ مکالموں اور کرداروں کے درمیان تحالف اور تطابق کے

رشتے اور ڈرامے کے مختلف ٹکڑوں میں باہمی ربط و ترتیب کی مختلف نوعیتوں کو بھی دخل ہے۔ اکثر زبردست تصادم۔ آویزش اور کشمکش کے مناظر کی ابتدا نہایت ہی لطیف اور پرسکون قسم کے مکالموں یا حالات سے ہوتی ہے جو آویزش کی شدت کو نمایاں کر دیتے ہیں اس کی کلاسیکی مثالیں شیکسپیر کے ڈرامے میک تھ میں پورٹر سین یا ہیملٹ میں گورکنول کے درمیان مزاحیہ مکالموں والے مناظر سے دی جاسکتی ہیں۔ کرداروں کے داخل ہونے یا ڈرامائی طریقے سے رخصت ہونے کی مثال انارکلی کے پہلے سین میں خود انارکلی کا داخلہ ہے۔

اقدار کی چوتھی جہت جمالیاتی ہے ڈرامے میں فکر جذبہ، ڈرامائیت سب کا وسیلہ اور مقصد یہی ہے جمالیاتی اقدار کی دو سطحیں ہیں ایک ظاہری دوسری باطنی۔ ظاہری اقدار وہ ہیں جو ڈرامے کی پیش کش کا حصہ ہوتی ہیں اسٹیج کی ترتیب و ترتین۔ لباس، موسیقی، روشنی اور ہر چھائیوں کا استعمال اور اس قسم کے دوسرے لوازم۔ ان سب کی گنجائش ڈرامے کے مسودے میں کم و بیش موجود ہوتی ہے لیکن ان سے پورے طریقے سے فائدہ اٹھانا پڑے دوسرے کے اپنے تخیل پر منحصر ہے اس اعتبار سے وہ تدریس کے سلسلے میں ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

باطنی سطح وہ ہے جو ڈرامے کے مجموعی تاثر سے متب ہوتی ہے اس میں آواز، سنگیت، رنگ و نور، آوازوں اور مکالموں کا اتار چڑھاؤ۔ واقعات کا نشیب و فراز اور کرداروں کی باطنی اور باہمی آویزش سبھی کچھ شامل ہوتا ہے اور ان سب کے مجموعی تاثر سے جمالیاتی اقدار پیدا ہوتی ہیں جو دیکھنے والے کو کچھ لمحے کے لئے مادی زندگی کی بے رنگی اور بکھراؤ سے بلند کر دیتی ہیں اور زندگی کی نئی بصیرت اور معنویت دیتی ہیں اس جمالیاتی قدر کو فراہم کرنے کے لئے ڈراما نگار نے کس قسم کی آویزش اور ٹکراؤ کو بنیادی قرار دیا ہے اس کا تعین ڈراما پڑھانے سے پہلے ڈرامے کی مرکزی کش کش کی مدد سے استاد کو خود اپنے ذہن میں واضح کر لینا چاہئے اور اس کی روشنی میں دیکھنا چاہئے کہ اس کش کش کو ڈراما نگار نے کس طرح واقعات کے موڑ اور کرداروں کے خارج اور باطنی سرگزشت سے ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان اقدار کی ترسیل ڈرامے میں کس طرح کی جائے اس کا دار و مدار ڈرامے کے اپنے

پیرایہ بیان پر ہے جسے تھیٹر کی اصطلاح میں اسٹائل یا طرز یا پیرایہ Style کہا جاتا ہے لیکن اس اصطلاح سے چونکہ اسلوب سے اشتباہ پیدا ہوتا ہے اس لئے یہاں اس کے لئے پیرائے کی اصطلاح استعمال کی جائے گی۔ زندگی کے تجربات میں ہم سب شریک ہیں لیکن طرز احساس کے اعتبار سے ہم سب مختلف طبائع رکھتے ہیں کچھ کے نزدیک زندگی سے پایا ہوا ہر خم پھول ہے کچھ کے نزدیک اس گلزار کا ہر پھول زخم ہے بعض شفق کے رنگوں سے سرشار ہو جاتے ہیں بعض کو آس پاس کی گندگی اُغریبی اور دکھ میں عرفان حیات نظر آتا ہے۔ زندگی کی انہی مادی حقیقتوں سے قربت اور دوری کے لحاظ نیلمس نے مختلف پیرایوں کے ڈراموں کی گوشوارے کے ذریعے اس طرح درجہ بندی کی ہے

کلاسیکی	تشکیلیت یا ہیئت پرستی	رومانیت
عمومی	اظہاریت	
تفصیلات ندارد	مواد میں رنگ آمیزی، مبالغہ آمیزی اور تحریف واضح	
پس منظر نظر انداز		
خصوصی	مواد کا فطری استعمال	مضمک (فارسی) میوڈراما
تفصیلات ضروری		
پس منظر پر زور		
	حقیقت پسندی — ڈرامائی یا تھیٹر یکل حقیقت پسندی	
	زندگی ←	←
	معمولی اور عام	غیر معمولی
		Abnormal

اس خاکے سے اندازہ ہوگا کہ زندگی کی مادی حقیقتوں کی تصویر کشی جس حد تک اصل کے

مطابق اور تخیل کی رنگینی سے دور ہوگی اسی قدر ڈراما حقیقت پسندانہ ہوگا لوگوں کے لباس عام طرز کے ہوں گے اور کرداروں کے چہرے مزاج اور کردار عمومی زندگی سے قریب تر ہوں گے قصے میں عمومی زندگی کم اور تفصیص زیادہ ہوگی فضا اور تفصیلات بہ زور دیا جائے گا اور پس منظر کو اہمیت حاصل ہوگی۔

حقیقت پسندی کے اس سرے سے ڈراما جس قدر دور ہوتا جائے گا اسی قدر تخیل کی رنگ آمیزی بڑھتی جائے گی بلکہ ہوتی تو تخیل کی حقیقت پسندی کا پیرایہ ابھرے گا جس میں زندگی کی سنگینی اور جبر کی تصویر زیادہ نمایاں ہوگی اور روشن سے زیادہ تاریک پہلو سامنے آئیں گے۔

یہ رنگ آمیزی اور زیادہ ہوگی تو المیہ ہونے کی صورت میں میلو ڈراما اور طریہ ہونے کی صورت میں فارس یا مزاحیہ وجود میں آئے گا اب گویا زندگی کی اصل شکل تخیل کی تہ در تہ رنگ آمیزی سے کچھ کی کچھ ہو جائے گی۔

زندگی کی دنیا دارانہ عکاسی اور تخیل کی رنگینی کے ان دونوں سروں کے درمیان ڈرامے کے مختلف پیرایے اور طرز ابھرتے ہیں انہی دونوں سروں کو فنی اصطلاحوں میں کلاسیکی اور رومانوی کے لفظوں میں بھی بیان کیا جاسکتا ہے کلاسیکی طرز میں زیادہ وزن 'وقار' بھار بھر کم پن اور تہ داری پائی جاتی ہے فکری حجم بھی زیادہ نمایاں ہوتا ہے کرداروں میں بھی زیادہ وقار ہوتا ہے اور ان کی باہمی اور باطنی آویزش گویا زندگی کے بنیادی مسائل کی تہیں کھولتی ہوئی معلوم ہوتی ہے قدیم یونانی ڈراموں سے لے کر آج تک کے دور تک کے ایسے ڈرامے جو فکری حجم اور واقعات اور کردار کے وقار سے مزین ہیں کلاسیکی یا نیم کلاسیکی کہے جاسکتے ہیں ان میں فکر کا عنصر تخیل اور جذبے کو غلبہ حاصل کرنے نہیں دیتا بلکہ فکر ہی کو اور زیادہ نمایاں اور تیکھا کر دیتا ہے یہی عناصر مجرّد شکلوں میں اظہاریت Expressionism اور ہیئت پرستی Formalism کو جنم دیتے ہیں۔

اس کے مقابلے میں رومانویت جذبے کی آزادانہ سرستی اور تخیل کی بے محابا اثران کی قابل ہے اسے رنگینی اور سرشاری عزیزی ہے اسی لئے اس کے کردار گویا جذبے سے ابلتے ہوئے آتش فشاں ہیں یا خوابوں میں کھوئے ہوئے شہزادے، مکالموں سے لے کر طرز عمل تک اور لباس سے لے کر فضا تک ہر شے پر رنگینی، سرستی اور خوابناکی

کی لہر چھائی ہوئی ہے اس کی شاید اردو میں سب سے زیادہ کامیاب مثال امتیاز علی تاج کا ڈراما انارکلی ہے جس کے ہر کردار واقعہ اور مکالمے پر روانویت کی خواندہ اور تنقید آفریں مہر ثبت ہے۔

ڈرامے کا مزاج پیرایہ اور بنیادی کش مکش کی نوعیت متعین ہونے کے بعد واقعات اور کرداروں پر غور کرنا ہوگا اور یہاں ظاہر ہے وہ سبھی باتیں اور وہ سارے معیار سامنے رکھنے ہوں گے جن کا ذکر ناول اور مختصر افسانے کے باب میں آچکا ہے۔ واقعات کی رفتار ہو یا کرداروں کے بارے میں معلومات یا ان کی بیرونی یا باطنی کش مکش کا علم یہ سب کچھ ناول اور افسانے کے برخلاف یا ان سے کہیں زیادہ ڈرامے میں مختلف کرداروں کے مکالموں ہی سے حاصل ہو سکتے ہیں اس لئے ہر مکالمے کے ٹکڑے کو اس نظر سے بھی دیکھنا ہوگا۔

ایک بار پھر دہرانے میں مذاائق نہیں کہ خصوصاً ڈرامے میں مکالمے کے صرف تین منصب ہیں اور اگر کوئی مکالمہ ان تینوں منصوبوں میں سے کوئی منصب بھی پورا نہیں کرتا اور بعض ڈراما نگار کے ذوق قلم فرسائی کو پورا کرتا ہے تو بیکار ہے اور اسے قلم زد کر دینا واجب ہے مکالمہ یا تو کہانی کو آگے بڑھاتا ہے

یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا کو ظاہر کرتا ہے اور یہ کردار خود مکالمہ بولنے والے کا بھی ہو سکتا ہے اور ڈرامے کے کسی دوسرے فرد کا بھی۔ یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لئے برتا جاسکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریریں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔

یہ بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا بلکہ ڈراما نگار کے کام لیا جائے تو یہ کہنا ہے جائے ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے جسے ساسور نے Parole پھول کہا ہے جبکہ کسی دور کی مجموعی زبان کو Language لانگ کہا جاسکتا ہے اس نجی زبان کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی قدرتی زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب و لہجہ الفاظ اور محاورات پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی

الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ اور اعمال سے پہچانا جاتا ہے یہی حال کچھ عمل زندگی کا بھی ہے مگر ڈرامے کی چھوٹی سی دنیا میں یہ شناخت زیادہ ہے محابا اور زیادہ بے ساختہ ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے غور کیجئے تو ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے ایک طرف اسے اس کردار کے مطابق ہونا چاہئے جو اسے بول رہا ہے دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہئے جس میں اسے ادا کیا جا رہا ہے تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرایے یا اسلوب سے ہونا چاہئے جس کا تذکرہ آچکا ہے چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں کے مجموعی رنگ و آہنگ سے ہونا چاہئے۔

اس آخری شق کی وضاحت ضروری ہے۔ یوں تو ہر ڈراما ہی بظاہر مکالموں سے عبارت ہوتا ہے جس کو درحقیقت ان مکالموں کو مختلف حصوں یا اکائیوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے جنہیں sequence کہا جاسکتا ہے یہ مکالمے اپنا ایک مستقل بالذات مجموعی تاثر رکھتے ہیں اور یہ تاثر تسلسلے میں جملے کر پورے ڈرامے کے مجموعی تاثر میں ضم ہو جاتا ہے (مثلاً ڈراما اُتار کلی کے شروع کے مکالمے جو مختلف کینہوں کی باہمی گفتگو سے عبارت ہیں) اکثر صورتوں میں ایک sequence کے مکالموں میں اندرونی آہنگ موجود ہوتا ہے جو پورے سلسلے میں کارفرما ہوتا ہے ہر مکالمہ اسی حساب سے آگے بڑھتا جاتا ہے بیچ میں کسی کردار کے مکالمے اس سلسلے کے موڈ کو زیادہ تیکھا بنانے کے لئے سہارے کا کام کرتے ہیں اور اس موڈ کو نقطہ عروج تک پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں اس مجموعی تاثر کو سمجھ لینے کے بعد اس سلسلے یا sequence کے ہر مکالمے کے باہمی رشتے کو سمجھنا چاہئے۔

مکالمے کے بارے میں اکثر یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ افسانے کے ہر جملے کے برخلاف ڈرامے کا ہر مکالمہ دو یا دو سے زیادہ اشخاص کے درمیان ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ہر مکالمے میں دونوں شخصیتوں یعنی متکلم اور مخاطب کرداروں کی شخصیتوں کا عکس ہونا لازم ہے علاوہ بریں ہر مکالمہ رنگ و آہنگ، لہجے اور فصاحت کے اعتبار سے گویا ایک مسلسل اور مربوط نظم کے مصرعے کی طرح ہے اور جس طرح تغیر، تبدیل اور رنگارنگی سے موسیقی تربیت پاتی ہے اور سنگیت کا لطف لے، تان مرک کے تنوع سے دو بالا ہو جاتا

ہے اسی طرح مکالموں کا باہمی تعلق ان کے آہنگ، بلندی اور رفتار سے قائم ہوتا ہے مثلاً فرض کیجئے دو کردار آپس میں گفتگو کر رہے ہیں ایک کا مکالمہ آہستگی سے شروع ہوتا ہے دوسرا اس کا جواب تیزی اور ترقی سے دیتا ہے مخاطب شخص کا دوسرا مکالمہ اس تیزی کے مقابلہ میں آہستہ رفتار بھی ہے اور نیچی آواز میں بھی ہے

اب ان مکالموں سے ایک متنوع قسم کی صوتی تصویر تیار ہو جاتی ہے مکالموں کے کسی خاص سلسلے میں اس قسم کی کئی رنگارنگ تبدیلیوں کی گنجائش نکالی جاسکتی ہیں جن سے مکالموں کا صوتی تنوع سنگیت کی سی جمالیاتی اقدار کی کم و بیش ترسیل کر سکتا ہے مکالموں کو خوبصورت اور موثر بنانے کے اور بھی کئی طریقے ہیں یہاں ان کا ذکر اس لئے بھی ضروری ہے کہ مکالمہ لکھتے وقت بھی ان طریقوں کو پیش نظر رکھنا مفید ہو سکتا ہے اور طالب علم کے لئے ڈراما پڑھتے وقت بھی ظاہر ہے کہ مکالمے کے سلسلے میں ان طریقوں سے بحث کرنا یہاں مناسب نہ ہوگا جن کا تعلق ڈرامے کی تحریر ہی شکل کے بجائے تھیٹر یا ڈرامے کے آرٹ سے ہے مثلاً مکالمے کی ادائیگی میں سانس کا صحیح استعمال مکالموں کو صحیح جگہ پر توڑنے کا ہنر سانس روکنے اور مکالموں کے درمیان سانس لینے کا طریقہ یا مکالمہ بولتے وقت حلق، تالو اور زبان کی مدد سے صحیح مخارج کا تعین البتہ یہاں صرف دو باتوں کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے جو مکالموں کے مطالعے میں مفید ہو سکتی ہیں۔

پہلی بات یہ ہے کہ ہر مکالمے میں ایک ایک لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے مثلاً دو نادرا ایسے مکالمے بھی ہوتے ہیں جن میں دو لفظ کلیدی یا مرکزی ہوتے ہیں باقی الفاظ محض سیاق و سباق فراہم کرنے کے کام آتے ہیں اس لئے مکالمہ نگار کے لئے مناسب ہے کہ ہر مکالمے میں اس کلیدی اور مرکزی لفظ کی نشان دہی کسی نہ کسی شکل میں کر دے ظاہر ہے کہ ایک ہی ڈرامے کی تفسیر، نوچیں اور پیش کش مختلف طریقوں سے کی جاسکتی ہے اور اسی اعتبار سے ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کا تصور بھی بدلتا جائے گا اسی لئے ڈراما نگار ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کو نشان زد نہیں کر سکتا۔

لیکن جہاں تک ہو سکے وہ اس کلیدی لفظ کی طرف مفہوم کے ذریعے رہبری کر دے کہ اس کا اندازہ قاری سے لے کر پریوڈو ستر تک لگا سکے مثال کے طور پر اس جملے کو سمجھئے جسے جذبات یا کسی قسم کے تاثر کے بغیر ادا کرتے ہوئے بھی صرف مختلف

کلیدی لفظ پر زور دینے سے مختلف طریقوں اور مختلف مفاہیم کے ساتھ ادا کیا جاسکتا ہے
کل رات ایک زلزلہ آیا — یعنی آج یا پرسوں ہمیں آیا تھا کل آیا تھا۔
کل رات ایک زلزلہ آیا — یعنی کل دن میں ہمیں آیا تھا کل رات آیا تھا۔
کل رات ایک زلزلہ آیا — یعنی زلزلے کا صرف ایک جھٹکا تھا دوسرے تھے۔
کل رات ایک زلزلہ آیا — یعنی زلزلہ آیا تھا طوفان نہیں تھا۔

اسی طرح ہر جملے میں کوتاہ لفظ ایسا ہے جس پر زور دینے سے جملے کا صحیح مفہوم
 ادا ہو سکتا ہے یہ بات پڑھنے والے کے ذہن میں بھی واضح ہوتی چاہئے اس وضاحت
 کا ایک ضمنی فائدہ یہ بھی ہے کہ مکالموں کی ادائیگی میں زیادہ وضاحت اور صفائی پیدا ہو جائے گی
 اور جملے کے باقی تمام الفاظ بھی زیادہ صراحت اور قطعیت سے ادا ہوں گے۔

اس سلسلے کی دوسری بات یہ ہے کہ مکالمے کی تحریر یہی شکل کسی نہ کسی حد تک
 اس کی ادائیگی پر بھی اثر انداز ہوتی ہے مثلاً عشقیہ اور خوابناک مکالمے بہت اونچی آواز
 میں نہیں بولے جاسکتے یہی صورت رجز یا زرمیہ مکالموں کی ہے جن کو نرمی اور آہستگی
 سے ادا نہیں کیا جاسکتا اس لئے طالب علم کے سامنے مکالموں کا اپنا مزاج بھی واضح
 ہونا چاہئے۔

مکالموں کی ادائیگی کے تین بنیادی عناصر ہیں۔

Tone لہجہ

Pitch آہنگ

Volume شور

وہ اس ضمن میں آخری عنصر رفت و کاہل جو شاید پہلے تین عناصر کے مقابلے میں کم پیچیدہ ہے
 ہے کہ بات پہلے ہو چکی ہے لہجے کی تبدیلی واقعات اور کرداروں کے مطابق ہوتی ہے
 اور اس کا تعلق بڑی حد تک پرچورسہ کی اپنی سوچ و بوجھ اور ادا کا کی نہایت درجہ بے کاسی
 سے ہے لیکن اکثر Pitch اور Volume کو ایک ہی چیز سمجھا لیا جاتا ہے جبکہ یہ دونوں
 بالکل الگ ہیں۔

تواز کی بندی اور آہستگی وہ ہے جس کے ذریعے آواز کا سونپا ہونا ہے اس لئے
 کا وزن کم سنا جانا صرف اونچی آواز پر منحصر نہیں ہے جس طرح موسیقی میں ٹیمپو بھی بولنے میں

اور مدغم بھی سنائی دیتے ہیں البتہ دونوں کی بلندی آواز میں فرق ہوتا ہے اس کے برخلاف Pitch کا معاملہ ہے۔ سرگوشی میں بولے ہوئے الفاظ تھیٹر کے آخری کونے تک سنے جاتے ہیں اور سننے جلنے چاہئیں ظاہر ہے کہ سرگوشی میں آواز مدغم ہوتی ہے مگر مکالمے کا Pitch آہنگ ایسا ضرور ہوگا جو آواز کو آخری صف کے دیکھنے والوں تک پہنچا دے۔ اسی لئے تھیٹر کی دنیا میں سبھی کام کرنے والوں کے لئے پہلا سبق یہی ہوتا ہے کہ وہ اس بہری عورت تک اپنی بات پہنچانے کی کوشش کریں جو بال کی آخری صف میں بیٹھی ہے آواز صرف اونچے سر سے ہی نہیں پہنچائی جاتی۔ ہر اداکار کی سرگوشی بھی اس آخری صف والی بہری عورت تک پہنچنی چاہیے۔ مکالموں کے منہ میں اب دو باتیں اور رہ گئیں۔ ایک مکالمے یا مکالموں کے درمیان لیجے آہنگ اور شر کی تبدیلی سے متعلق ہے اور دوسری مکالموں کے درمیان خاموشیوں کے استعمال سے مکالمہ محض ایک سُر نہیں آرکسٹرا بھی ہو سکتا ہے اور وہ مختلف آہنگوں اور سروں سے عبارت ہے۔ ہر انسان کی آواز میں لاتعداد نشیب و فراز، مدغم اور پنجم کی ان گنت طرزیاں ہوتی ہیں لیکن عام طور پر بے سوچے سمجھے ہر شخص صرف ایک ہی طرز کو زندہ گی بھر برتا ہے اور دوسری طرزوں اور سطحوں سے کام نہیں لیتا۔

اس کے برخلاف ڈرامے میں تنوع اور رنگینی ادائیگی کے ان طور طریقوں سے بھی آتی ہے اور مکالمہ نگار ہی نہیں ان مکالموں کو غور سے سننے والے اور ڈراما دیکھنے والوں کو بھی ان کی رنگینی اور نگارنگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور فضا آفرینی کے ساتھ مختلف کرداروں کا تعارف اور واقعات کے درمیان آویزش کا پہلو واضح کرتی ہے مثال کے طور پر انارکلی ڈرامے کے انہی مکالموں کو لیجیے جن کا ذکر پہلے آچکا ہے ان مکالموں میں یہ تنوع موجود ہے۔

دو آرام : اے بے تو بہ کیسا گلہ بھڑا پھڑ کر گارہی ہیں کان پڑی

آواز نہیں سنائی دیتی۔

مروارید : دوپہر میں دو گھنٹی کا آرام بھی تو کم بختوں نے حرام کر دیا۔

زعفران : ہم تمہیں کیا کہہ رہے ہیں ؟

مروارید : صریحاً گھر کا گھر سر پر اٹھ رکھ ہے بات کرنی دشوار کر دی

ہے۔ ابھی بچاری کچھ کہہ ہی نہیں رہی ہیں۔

زعفران : پھر جسے بائیں کرنی ہوں کہیں اور جا بیٹھے

عُذْر : مگر یہ تان سین کی ہڈی گائیں گے اور — رات میں انصاف تان سین کے ذکر سے نفا آفرین
زعفران : منہ سنبھال کے بات کر عُذْر : واہ بڑی آنکھیں کی گالیاں

دینے والی تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی جوتی سوتی — تمہاری جواب
دل آرام : نہیں مانے گی زعفران : پڑھ کر کے چلی جا رہی ہے میں جا کر
چھوٹی بیگم سے کہ دوں گی — — — — — (دوسری)

زعفران : اے تو منع کس نے کیا ہے — ایک بار نہیں بزار بار — دھکی کا جواب
ستارہ : چلو زعفران : ہمیں جو چلے چلیں — باغ میں چل بیٹھنے ہیں — رعنا بہت
زعفران : اب وہ دن گئے جب کہ ان چہرے میں ہوتی تھی — اب بیگموں — دھکی : ہاں
ستارہ : بات تو کر کے دیکھیں کوئی منہ بھی نہ لگائے گا — — — — — (دوسری)

ستارہ : ہے — ہے — ہے — تم بھی تو بچے تھا کر پچھتے ہو — کرتی ہو — — — — — (دوسری)
زعفران : میں بیوں دوں اس سے بہت دن اس کی — زبرداریاں — — — — — (دوسری)
یس : اب نارنگی کی بہا رہی ہے — ان سے ڈرنے کی کوئی — — — — — (دوسری)
اننگ : تو میں — — — — — (دوسری)
ظاہر ہے کہ یہ مکالمہ دوسرے مکالمے سے بھروسہ — — — — — (دوسری)
مکتبہ : — — — — — (دوسری)
نظر ہوتی ہے — — — — — (دوسری)

— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)

— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)
— — — — — (دوسری)

ہیں خاموشیوں کے لئے مناسب جگہ یا مکالموں کو مناسب جگہ پر توڑنے یا ان کے لمبے میں تبدیلی کرنے یا انھیں وقتی طور پر ادھورا چھوڑنے یا کس دوسرے کے مکالمے کو زچ سے کاٹنے کے لئے بھی اشارات لازمی ہیں۔ مکالمے بکھنے والے اور ڈرامے کے بنیادہ طالب علم کے ذہن میں ان خاموشیوں کا مناسب استعمال واضح ہونا چاہئے کہ یہ بھی ڈرامے کے اسلوب میں اہمیت رکھتا ہے۔

ڈرامے میں مکالموں کے ذریعے واقعات موثر اختیار کرتے ہیں اور کردار انھیں کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں اور تبدیلی اور ارتقاء کے عمل سے گزرتے ہیں مکالموں ہی کے ذریعے اقدار کا ٹکراؤ سامنے آتا ہے اور اس ٹکراؤ سے ڈراما نگار کا ڈرن ظاہر ہو جاتا ہے اور جمالیاتی اظہار پاتا ہے اور تعبیرت حسیت میں تبدیل ہوتی ہے۔ اس لئے مکالموں کا احتیاط اور توجہ سے مطالعہ ڈرامے کے مطالعے کے لئے ضروری ہے اور انھیں میں ڈرامے کی جمالیاتی وحدت کو تلاش کرنا چاہئے۔

افسانوی ادب کی تدوین کے لئے جو اصول ناول اور مختصر افسانے کے سلسلے میں بیان ہوئے ہیں وہ یہاں بھی پیش نظر رہیں گے البتہ اسٹیج کے تقاضوں کو دور دور میں اسٹیج کی نوعیت چونکہ بدلتی رہی ہے اس لئے ہر دور کے اسٹیج کے تقاضوں کو پیش نظر رکھنا ہوگا کیونکہ یہی تقاضے مکالموں کے بنیادی اور اسلوب کو بھی کسی حد تک متعین کرتے ہیں۔

مثلاً آغا خشک کے زمانے میں اسٹیج ڈرامے پاری تھیٹر کے زیر اثر لمبے چوڑے منڈوؤں اور پنڈالوں میں کھیلے جاتے تھے لاؤڈ اسپیکر کا رواج نہیں تھا ڈراما رات رات بھر کھیلا جاتا تھا عورتیں عام طور سے اسٹیج پر نہ آتی تھیں اور ان کے بدلے مرد کرتے تھے ان سب باتوں کا اثر آغا خشک کے ابتدائی ڈراموں پر موجود ہے لمبے چوڑے پنڈالوں میں لاؤڈ اسپیکر کے بغیر مکالمے بولنے کے لئے ایکٹر کو اونچی آواز سے بولنا پڑتا تھا اس لئے مکالموں کا بلند آہنگ ہونا ضروری تھا اور اس ضرورت کو پورا کرنے کے لئے آغا خشک نے مشاغل ایجاب کیا جس میں لب مکالمہ بلند آہنگی سے ایک ہی سانس میں بول رہے اور اس نے انہیں کو زیادہ بھرپور بنانے کے لئے بیچ بیچ میں شو بھی پڑھ جنتے یا شری مکالموں میں بھی وقفے کا کھٹکا قائم رکھا جائے۔

چنکیڑ : کہتے اے تہہ باز زمانہ، اس ناچیزِ خوارم کو پہچانا۔
ناصر : پہچانا پہی نامہ شیطان کو کون نہیں جانا بدہر شخص پہچانتا ہے۔

چنگیز : مغرور زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے پھر بھی یوں اکڑا ہوا ہے
سر سے غرور مسندِ محفل نہیں گیب
رسی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر : ہمت والے مصیبت سے کب ڈرتے ہیں۔ تارے دن کے عوض رات کو نکلتے ہیں
ان مکالموں میں بلند آہنگی، زور و روانی، شعر کا استعمال اور قافیے کا کھٹکا بڑی حد تک
ایضاح کے عہد کی تقاضوں کا نتیجہ ہیں۔

ڈراما دوسرے سبھی اصناف سے کہیں زیادہ فنون لطیفہ کے دیگر اصناف سے وابستہ ہے۔
اس لئے اس کا مطالعہ محض ایک ادبی تحریر کے طور پر نہیں کیا جاسکتا بلکہ اس میں دیگر اصناف
کی اثر پذیری بھی دیکھنی ضروری ہے اسی لئے ڈرامے پر عوامی فنون کی جو گہری چھاپ ملتی
ہے وہ ممکن ہے محض ادبی تحریر کی حیثیت سے ڈرامے کا مطالعہ کرنے والوں کو اچھی دینگے
مگر دراصل عوامی فنون لطیفہ کی صدیوں کی کمائی ہے اس اعتبار سے ڈراما اشرافیہ اور
عوامی تہذیب کا درمیانی رابطہ ہے۔

مثلاً اردو کے پہلے مشہور ڈرامے اندر سبھا (امانت) ہی کو لیجئے۔ یوں تو اس سے
قبل بھی واحد شاہ کا رہس مبارک، رادھا کنھیا کا قصہ، تصنیف ہو چکا تھا مگر اندر سبھا
میں۔ اور اسی طرح رادھا کنھیا کے قصے میں۔ ڈرامے کی قدیم ہندوستانی روایت اور دیگر
فنون لطیفہ کی عوامی روایات سے قائمہ اٹھایا گیا ہے پہلی بات تو یہی ہے کہ دونوں کا
قصہ مشہور عوامی داستانوں سے لیا گیا ہے جو عوامی ادب کی روایت کا حصہ ہیں رادھا کنھیا کا
قصہ تو ہندو دھرم والا قصہ ہے دوسری بات یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی اور رقص مختلف
پہلوؤں سے ڈرامے میں استعمال ہوا ہے مختلف راگ رگنیوں کا خیال رکھا گیا ہے اور
ادراٹھمیری اور غزل کو ڈرامے میں کھپا دیا گیا۔ تیسری بات یہ ہے کہ رادھا کنھیا کے قصے
میں تو سنسکرت ڈرامے کی دو سلسلہ روایتوں کوں۔ ناگیا ہے ایک ناڈ یعنی ڈرامے کو

۱۔ یونانی المیہ کا عنصر ۲۔ سے نہ دیکھا جاتا تھا اور ۳۔ رجب دے Ridgway ۷

Origin of Trag-Edy (with special reference to Greek

Tragedious 1910) میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ المیہ کی ابتدا دراصل مرحوم اجداد کو

خواب عقیدت پیش کرنے کے جذبے سے ہوئی۔

بھگوان یا خدا کی تعریف سے شروع کرنا یا دعائے ابتدا کرنا اور دوسرے بدوشک یعنی مسخرے کے کردار کو ڈرامے میں میز کے متوازن متعارف کرانا۔

غرض ڈراما عوامی روایات اور فنون لطیفہ کے مختلف پیرایوں اور اسالیب کا سنگم ہے اور اس کی وحدت پر غور کرتے ہوئے اس کے اس پہلو پر بھی توجہ کرنی چاہئے کہ وہ عصری مسیت کے ساتھ ساتھ کلاسیکی اور عوامی روایتوں کو بھی سموتا چلتا ہے۔

ہڈسن نے اپنی کتاب Introduction to the study of Literature میں ڈرامے میں کردار نگاری کے سلسلے میں ارتکاز، اختصار اور معرفیت پر زور دیا ہے دراصل یہ تینوں شرطیں محض کردار نگاری کے سلسلے میں اہم نہیں ہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں پلاٹ ہو یا کردار نگاری۔ مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بکھر جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے اسی طرح ڈراما ناول نہیں ہے کہ طوالت کو رو رکھے اختصار اس کا لازمی جوہر ہے مکالمے غیر ضروری لفاظی یا طوالت کو رو نہیں رکھتا۔ اسی طرح واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی ہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی یا جتنی معروضی ہوگی اڈراما اتنا ہی موثر ہوگا اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے نظر آئیں گے۔ اختصار کے سلسلے میں ہڈسن نے شیکسپیر کے ڈرامے میکتھ کی مثال دی ہے جس میں Barrett Wendell کے اعداد و شمار کے حساب سے میکتھ خود صرف ۲۲ بار بولا ہے اور اس کے مکالموں کے الفاظ کی مجموعی تعداد ۸۷ ہے جبکہ میکتھ کا کردار شیکسپیر کے ڈراموں کے کرداروں میں سب سے زیادہ موثر و پیچیدہ اور کثیر الجہات کردار ہے۔

معروضیت کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ کردار اور واقعے کا تعلق جتنا گہرا ہوگا معرفت اتنی ہی زیادہ ہوگی یوں تو ارسطو نے بوطیقہ میں ایسے سے بحث کرتے ہوئے اس بات پر خاصہ زور دیا ہے کہ کردار کے زوال کا بنیادی سبب اس کی ذات کے باہر کوئی خارجی یا اتفاقی واقعہ نہیں ہونا چاہئے بلکہ اس کی اپنی ذات کا ایسا پہلو ہونا چاہئے جو شخصیت کے توازن کو درہم برہم کر کے ایسے کا سبب بنے۔

اس پہلو پر بریڈے نے شیکسپیر کے المیوں کے سلسلے میں بڑی خوب سے بحث کی ہے

اور اسے کرشنا مینن نے اپنی کتاب Theory of Laughter میں بعض نہایت اہم

نتیجوں تک پہنچنے کا وسیلہ بنایا ہے اور اس طرح المیہ نہیں طریقہ، رزمیہ اور دیگر پیرایے کے ڈراموں کو بھی سمیٹ لیا ہے۔

ان کا کہنا یہ ہے کہ ہر شخصیت دراصل مخالفت اور متضاد عناصر کے درمیان ایک توازن سے عبارت ہوتی ہے جس قدر مختلف اور متضاد عناصر کسی شخصیت کے آہنگ اور توازن میں مل کر وحدت کی تشکیل اور تشکیل کر رہے وہ شخصیت اتنی ہی عظیم ہوگی اسی لئے عام طور پر المیہ ڈراموں کے مرکزی کردار یعنی المیہ ہیرو شخصیت کے اعتبار سے عام شخصیتوں سے ممتاز اور عظیم نظر آتے ہیں مثلاً میکتھ اور ہیملٹ ریا انارکلی، لیکن ان عظیم شخصیتوں کے ساتھ یہ حادثہ رونما ہوتا ہے کہ کسی خاص محرک واقعے کی بنا پر ان کی شخصیت میں مختلف اور متضاد عناصر کے درمیان پیدا کردہ توازن درہم برہم ہو جاتا ہے مثلاً میکتھ کے ہاں یہ توازن تین چڑیلوں کی پیشین گوئی سے یا ہیملٹ کا توازن اس کے باپ کی روح کی اطلاع سے درہم برہم ہو جاتا ہے۔ المیہ کردار عموماً محاسن ہوتے ہیں اور وہ عام انسانوں کی اس قسم کے محرک واقعات کو منہس کر مال دینے کے بجائے ان سے بہت گہرا اثر قبول کرتے ہیں اور اس کا نتیجہ ان کی شخصیت کے تناؤ مختلف عناصر کے ٹکراؤ اور یکجہراؤ کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔

اسی لئے تمام المیہ کرداروں میں حس مزاج کی کمی مشترک طور پر پائی جاتی ہے کرشنا مینن نے اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ شخصیت میں مختلف متضاد عناصر کے درمیان توازن قائم رکھنے والی قوت حس مزاج ہے جو ایک طریقے کے Safety valve یا نکاسی کے وسیلے کا کام دیتی ہے کیونکہ ہم انہیں حرکتوں یا باتوں یا کرداروں پر ہنستے ہیں جو مسلمہ طور طریقہ سے ہٹ کر ہوں اور جنہیں معمول کے خلاف قرار دیا جاتا ہو۔ ہنسنے کے لئے دوسری شرط یہ ہے کہ جس پر یہ ہنسا پڑی ہو اس سے ہماری کسی قسم کی ذاتی وابستگی نہ ہو، کسی بہت موٹے آدمی کے اچانک کیلے کے چھلکے پر پھسل کر گر پڑنے سے ہمیں ہنسی تو آئے گی مگر صرف اسی وقت جب وہ ہمارا کوئی عزیز نہ ہو۔

غرض ڈراما ایک عجیب و غریب وحدت معروضیت سے پیدا کرتا ہے اور یہ معروضیت واقعہ اور کردار کی وحدت ہے یعنی پلاٹ کا آہنگ اور اس کا بہاؤ کردار کے اندر کسی خصوصیت سے وابستہ ہوتا کہ المیہ کردار کے زوال اور مزاجیہ کردار کے مضحک پہلو دونوں اسی کی اپنی ذات سے ابھرتے ہوں اور انہیں الم ناک یا مضحک بنانے میں ڈراما نگار کی نجی پسند یا ناپسند و خیل و معلوم ہوتی ہو۔

اس طرح ڈرامے کا مطالعہ ایک بار پھر ہمیں جمالیاتی، فنی، فکری اور حسیاتی وحدت کی طرف لے جاتا ہے جس کی کوئی ایک پرت نہیں ہوتی بلکہ کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ پہلی سطح واقعاتی ہوتی ہے جس میں طالب علم یا عام قاری صرف کسی ایک واقعے کی تکمیل یا عدم کی وحدت تلاش کرتا ہے اور کسی آویزش کے حل تک پہنچتا ہے جو ڈرامے کے فوری مقصد یا مومنوع نظر آتی ہے۔

دوسری سطح اس ظاہری واقعے یا آویزش سے آگے ہوتی ہے جس میں اس دور کا مزاج اور اس دور کی حدیت جلوہ گر ہوتی ہے یہاں تاریخ ہی نہیں تخلیق تخیل بھی جلوہ دکھاتا ہے اور ڈراما کسی خاص دور کا فن پارہ بن کر ابھرتا ہے اس پر جگہ جگہ اپنے زمانے کی اسٹیج تکنیک اور ڈرامائی وسائل اظہار کے اثرات نمایاں ہوتے ہیں اور اکثر و بیشتر ڈرامے اپنے دور کی سرحد کو پار کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں اور اپنے زمانے کے ساتھ ہی اپنی مقبولیت کو بیٹھتے ہیں مگر ایسے ڈرامے بھی ہوتے ہیں جو اپنے دور کے ہوتے ہوئے بھی اپنے دور کے بہت بعد تک زندہ رہتے ہیں اور یہ اس تیسری سطح ہی سے ممکن ہے جو ڈرامے کو بہتر تعمیم اور وسیع تر معنویت دیتی ہے۔

تیسری سطح اس وژن یا معنویت کی ہے جو زندگی کی نئی بصیرت کی شکل میں ڈراما نگار واقعات اور کردار کی مدد سے ظاہر کرتا ہے اور اس بصیرت یا معنویت ہی سے وہ وسیع تر وحدت پیدا ہوتی ہے جس سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے اور ڈراما محض وقتی تجسس کے بجائے بسیط آگاہی کا وسیلہ بن جاتا ہے انہی معنوں میں ڈرامے کو زندگی کی تنقید کہا گیا ہے کہ ہر ڈراما نگار معروضی طور پر اپنی ایک کائنات خود تشریب دیتا ہے اور اس کائنات میں بکھراؤ کے بجائے معنویت کی طرف اشارہ کرنے والی وحدت بھی ہوتی ہے اور بصیرت بھی۔

ڈرامے کے اسالیب کے ساتھ ساتھ اس کے وسیلہ اظہار بھی بدلتے رہے ہیں۔ اسٹیج ڈرامے کے زوال کے فوراً بعد فلم کا رواج ہوا پہلے خاموش فلمیں رائج ہوئیں پھر آواز اور مکالموں والی فلمیں عام ہو گئیں۔ اس کے بعد ریڈیو آیا اور ریڈیو نے ڈرامے کو اپنے وسیلہ اظہار کے مطابق بڑھا۔ ریڈیو ڈرامے کامیاب ہوئے اور اچھے لکھنے والوں کی بڑی تعداد نے اس نئی صنف کی طرف توجہ کی اس کے کچھ سال بعد ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ٹیلی ویژن پر بھی

ڈراموں کی مقبولیت ہوتی۔ یہ سوال ابھی تک بھی اٹھایا جاتا ہے کہ ڈرامے کو پڑھاتے وقت صرف اسٹیج ڈراموں ہی کو پیش نظر رکھنا چاہئے یا فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لئے لکھے ہوئے ڈراموں کو بھی غماہ میں شامل کرنا چاہئے۔

ظاہر ہے کہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لئے لکھے گئے ڈراموں کی روایت بہت زیادہ قدیم نہیں ہے بلکہ اسٹیج ڈراما صدیوں سے چلا آتا ہے ان نئے وسیلوں کے لئے لکھے گئے ڈراموں کے پاس عظیم فن کاروں کی فہرست بھی نہیں ہے ان کے پاس نہ شیکسپیر ہے نہ اہسن نہ برنارڈشا مگر یہ ضرور ہے کہ یہ نئے وسیلہ اظہار آج کی دنیا کی زندہ حقیقتیں بن چکے ہیں اور ہم ان سے انکھیں بند نہیں کر سکتے۔

ان نئے ڈراموں پر تفصیل بحث کی یہاں ضرورت ہے نہ گنجائش چند ضروری باتیں البتہ کہی جاسکتی ہیں۔ عام طور پر ڈراما خواہ کسی وسیلہ اظہار کے لئے لکھا جائے اس کے جلپٹنے پر کھنے کے اصول اور ضابطے وہی رہیں گے وہی وحدت کی تلاش وہی بنیادی آویزش کو واقعے اور کردار کے ذریعے ادا کرنے کے طور طریقوں کا مطالعہ وہی ارتکاز اختصار اور معروضیت کی پرکھ مکالموں میں وہی روانی، ربط و ترتیب اور آہنگ کی شناخت۔ فرق جو کچھ پیدا ہوگا وہ معن تکنیک سے پیدا ہوگا۔

پہلے فلم کو لیجئے۔ فلم نے ڈرامے کو کیمرس کے ذریعے پیش کیا یہاں اسٹیج ڈرامے کی طرح تسلسل اور ترتیب نہیں ہے بلکہ ہر منظر کا الگ رخ ہے اور مختلف مناظر کے بھر او سے وحدت تشکیل پاتی ہے کہیں Sequence ہے کہیں Montage ہے کہیں کیمرا مناظر پیش کرتا ہے جو دروازے کے ملکوں کے بھی ہو سکتے ہیں کیمرا کیمرا ایک شاٹ سے دوسرے شاٹ تک صدیوں کا سفر طے کر لیتا ہے کہیں وہ Close up کے ذریعے انسانی چہرے کے صرف ایک حصے کی تصویر کشی سے اس کے اندرونی جذبات تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے کہیں Long shot سے وسیع تر سیاق و سباق میں کسی منظر یا واقعے کو رکھ دیتا ہے لیکن یہاں ہمارے نقطہ نظر سے صرف دو باتیں ہی ذرا مختلف ہوں گی۔

ایک تو یہ کہ فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے نے پس منظر کو بھی ایک شخص دیدیا۔ ڈراما اسٹیج پر سینئری اور پس منظر سے بڑی حد تک آزاد تھا اور آج تو پہلے کے مقابلے میں اور زیادہ آزاد ہو گیا ہے۔ پردوں کی آرائش یا قیمتی سیٹ تیار کرنے کا زمانہ گیا اب اسٹیج ڈرامے والوں کے نزدیک

اسٹیج پر سب سے اہم موجودگی ایکٹر کی ہے اور وہ اگر صحیح معنوں میں ایکٹر ہے اور مکالمے پر اور ڈرامے کی فضا پر قادر ہے تو وہ دیکھنے والوں کے تخیل کی مدد سے پٹا منظر نامہ لوگوں کے سامنے لاسکتا ہے اس کے مقابلے میں فلم کو کیمبرے کی وساطت حاصل اور اسی کے ساتھ Editing کی سہولت کی بنا پر وہ دنیا جہان کے مناظر و دروازے ملکوں، جنگوں، پہاڑوں اور سمندروں کے نیچے کی زندگی کو بھی ڈرامے کے سیاق و سباق میں برت سکتا ہے بلکہ درحقیقت اسی آسانی کو وہ ٹیلی وژن ڈرامے کے مقابلے میں اپنی فوقیت کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ اسٹیج ڈرامے کے تسلسل اور ربط کو فلم نے بکھراؤ میں بدل دیا اسٹیج کے ایکٹ ایک ہی سلسلے اور ترتیب کے ساتھ کہانی بیان کرتے اور کردار کو پیش کرتے ہیں لیکن فلم میں یہ کہانی ٹکڑے ٹکڑے کر کے مختلف شاٹ میں بیان ہوتی ہے یہی نہیں ایک کہانی کے کچھ حصے کو پیش کر کے کہانی کا دوسرا حصہ پیش کرنے لگتے ہیں اس طرح کئی کہانیاں ایک مرکزی اور ایک یا ایک سے زیادہ ضمنی کہانیاں۔ ایک ساتھ بیان ہوتی رہتی ہیں اور دیکھنے والا اپنے طور پر ان ٹکڑوں میں ربط اور ترتیب قائم کرتا رہتا ہے۔

اسی ضمن میں ٹیلی وژن ڈرامے کا ذکر بھی مناسب ہوگا۔ ٹیلی وژن کو آدھے قد کا فلم کہاجاتا ہے اور اسے میک لوہن نے فلم کے گرم میڈیم کے مقابلے میں سرد میڈیم قرار دیا ہے۔ ان دونوں اصطلاحوں کا سبب یہ ہے کہ ٹیلی وژن میں Long shot دور کے فاصلے تصویریں لینے کے بجائے قریب کی تصویریں یا Middle Shot یا نصف قد کی تصویریں Medium shot اور Close up یا بہت قریبی تصویروں سے کام لیا جاتا ہے اور اسکرین پر چھوٹا ہونے کی وجہ سے ان تصاویر سے قربت کا احساس پیدا ہوتا ہے اسی لئے ٹیلی وژن کے ڈرامے موضوع کے اعتبار سے بھی نجی ذاتی اور قربت پیدا کرنے والے ہوتے ہیں Soap Box Opera یا ایسے خاندانی زندگی والے ڈراموں کے عروج کا ایک سبب یہ بھی ہے یہ جتنے ٹیلی وژن پر کامیاب ہوتے ہیں اتنے اسٹیج یا فلم میں کامیاب نہیں ہوتے

ٹیلی وژن ڈرامے میں فلم کا سا بکھراؤ تو نہیں ہوتا مگر اسٹیج کا سا تسلسل بھی نہیں ہوتا وہ ان دونوں وسیلوں کو ملا کر اپنی تکنیک بناتے ہیں Editing کی سی فلم والی آسانیاں اکثر ٹیلی وژن ڈرامے کو حاصل نہیں ہوتیں اور وہ مناظر کی تلاش میں بھی نہ تو دور دراز کے سفر کر سکتے ہیں نہ بحیر العقول فوٹو گرافی کی مدد سے دیکھنے والوں کو حیرانی میں ڈال سکتے ہیں۔

ٹیلی وژن ڈراما چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور ان ٹکڑوں سے ملا کر پڑھنے یا دیکھنے والوں کو وحدت بنانا پڑتی ہے اور خود مختلف کڑیوں کو جوڑ کر ایک تاثر میں ڈھان ہوتا ہے اس اعتبار سے وہ فلم سے قریب تر ہے لیکن مناظر کا تشخص یہاں فلم کے مقابلے میں بہت کم ہے اور گھریلو پن زیادہ اس اعتبار سے وہ اسٹیج کے قریب آ جاتا ہے یہاں فرد منظر سے کہیں زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور مکالمے کو زیادہ معنویت اور گہرائی مل جاتی ہے۔

ریڈیو ڈراما اپنے وسیلہ اظہار کی نوعیت سے ان دونوں سے مختلف ہے۔ ریڈیو ڈراما صرف آواز ہے ریڈیو کے آنکھیں نہیں ہیں صرف کان میں اس لئے صوتی اثرات کی بڑی اہمیت ہے اور صوت اور آواز کی مختلف نوعیتیں ہیں بامعنی آوازیں۔ الفاظ اور جملے۔ موسیقی گانے، صوتی اثرات، شور غرض سبھی کچھ صوت اور آواز میں ڈھل جاتا ہے پھر ان کے مختلف منازل اور مرحلے ہیں۔ ریڈیو ڈراما صرف ان صوتی مرتعوں ہی سے کام چلاتا ہے اور مختلف آوازوں کو اس طرح برتا ہے کہ ان کی یکسانیت دور ہو جائے اور ان کی رنگارنگی اور تنوع سے سننے والے کا تخیل اپنے طور پر تصویریں بنا سکے اور لطف لے سکے۔ اس کے علاوہ ریڈیو ڈراما عام طور پر ٹیلی وژن، فلم اور اسٹیج سبھی ڈراموں سے مختصر ہوتا ہے اس لئے اس میں ارتکاز اختصار اور موضوعیت تینوں پر دوسرے وسائل کے مقابلے میں زیادہ نظر رکھنی پڑتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں اسٹیج ڈرامے کی طرح فنون لطیفہ اور سائنس کی مختلف ایجادات سے فیض یاب ہونے کی گنجائش کم ہے اس لحاظ سے موضوعات کے اعتبار سے بھی اس کی دنیا محدود ہے لیکن اسی کے ساتھ ریڈیو ڈراما ان بایکوں میں بھی جاسکتا ہے جن کا تصور اسٹیج اور فلم میں نہیں کیا جاسکتا مثلاً انسان کی جی ہوئی شخصیتوں کی کہانی یا انسان کی باطنی کشمکشوں کی دنیا میں یا پھر ایٹمی دھماکے کے بعد کی تخیلی دنیا جسے مرئی طور پر نہیں کیا جاسکتا۔

یہ مسئلہ ابھی بحث طلب ہے کہ ڈرامے کو نصاب میں شامل کرتے وقت صرف اسٹیج ڈرامے ہی تک محدود رہنا چاہئے یا فلم، ٹیلی وژن اور ریڈیو ڈراموں تک کو تعلیم و تدریس میں جگہ ملنی چاہئے مگر فیصلہ خواہ کچھ ہو ان سب کی تدریس میں بنیادی اصول کم و بیش یکساں ہوں گے۔

آخر میں چند لفظ ڈرامے کی زبان کے بارے میں کہنا ضروری ہیں ڈرامے مدتوں تک منظم میں لکھے جاتے رہے انیسویں صدی میں جب نشر کا فروغ ہوا تو نشر میں ڈرامے تصنیف ہونے لگے پھر یہ رواج اتنا بڑھا کہ منظوم ڈرامے بہت کم ہو گئے اور بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ کے منظوم ڈراموں نے ایک بار پھر منظم کو ڈرامے کی زبان بنایا ہندوستان اور پاکستان میں بھی ریڈیو کے رائج ہونے کے بعد منظوم ڈراموں کا پھر سے چلن ہوا گو اردو ڈرامے کی ابتدا منظوم ڈرامے ہی سے ہوئی تھی نشر ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے اور نشر میں زیادہ بے تکلفی اور فطری انداز برقرار رہتا ہے لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔

کتابیات

- | | |
|----------------------|---|
| 1. Helms: | Play Production |
| 2. Hudson, W. H: | Introduction to the study of Literature |
| 3. V. Krishna Menon: | Theory of Laughter. |
| 4. Bradley, A. C.: | Shakespearean Tragedies. |

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| اردو میں ڈراما نگاری | 5 بادشاہ حسین : |
| اردو ڈرامے میں حقیقت نگاری | 6 ظہور الدین : |
| اردو ڈراما اور اسٹیج | 7 مسعود حسن رضوی : |
| اندر سبھا اور اندر سبھائیں | 8 ابراہیم یوسف : |
| اتر پردیش کے لوک گیت | 9 اظہر علی فاروقی : |
| اندر سبھا کی روایت | 10 محمد شاہ حسین : |

مگر ان سب باتوں کے باوجود شریذ بے کا اظہار بھی کرتی آتی ہے اور لطیف فن کارانہ تقاضوں کو بھی پورے شاعرانہ ڈھنگ سے پیش کرتی آتی ہے ہر زبان کے ادب میں شاعرانہ شکر کے مولے ملتے ہیں اور ایسے شریذ بے پائے جلتے ہیں جن میں اچھی شاعری کے تقریباً سبھی جو ہر موجود ہیں۔ رہا سوال نحوی اور صرفی ترتیب کا سوال اعلیٰ ترین شاعری کی بھی یہی پہچان بتائی گئی ہے کہ اس کی شرنہ کی جاسکتی ہو۔ یعنی نحوی ترتیب جوں کی توں باقی رہے جیسے،

موت کا ایک دن معین ہے خند کیوں رات بھر نہیں آتی
کوئی تدبیر بر نہیں آتی کوئی صورت غنط نہیں آتی
دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

شاعری میں شکر کی یہ ترتیب اور بے تکلفی باقی رہے تو واقعی وہ بڑے کام کی چیز ہے کیونکہ اس صورت میں اس کا بنا دلی پن ختم ہو جاتا ہے اور دل کی بات بھر پور انداز سے بیان ہو جاتی ہے اسی لئے شاعری کو ڈرامے کی زبان کے طور پر برتنے کو بڑی اہمیت دی گئی ہے اور منظوم ڈراموں میں بیان اگر شاعرانہ الجھاوے اور بناوٹ سے آزاد ہو کر بے ساختہ پن اور سادگی کی سطح تک پہنچ پائے تو وہ نہایت موثر اور کامیاب ہے۔

ادب کا رشتہ جمالیات سے ہے وہ ہمارے جذبات اور احساسات سے خطاب کرتا ہے اور ہمارے خیال و خواب میں بس جاتا ہے اس لئے اسے محض معلومات کی فراہمی کا وسیلہ نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ اس کی تدریس اس طرز سے کی جاسکتی ہے۔ ہاں ادب کی مختلف اصناف کا طریقہ جداگانہ ہے۔ غزل میں تجربہ بیان نہیں ہوتا بلکہ اس تجربہ سے حاصل ہونے والی کیفیت بیان ہوتی ہے۔ نظم میں تجربے کے صرف منتخب پہلو بیان میں آتے ہیں اور پھر ان سے تعمیم تک رسائی ہوتی ہے اور کیفیت پیدا ہوتی ہے شریذ میں عام طور پر یہ صورت نہیں ہوتی۔ اسی لئے جہاں شاعری میں رمزیت ہے وہاں شریذ صراحت ہے جہاں شاعری میں کیفیت کا غلبہ ہے وہاں شریذ وضاحت کا غلبہ ہے اس اعتبار سے شکر کی تدریس آسان ہی ہے اور مشکل بھی۔ نہ تو وہ محض معلومات فراہم کرنے والی دستاویز کی طرح پڑھائی جاسکتی ہے اور نہ شاعری کی رمزیت اور اشائیت کے طور پر۔ لیکن ان دونوں اصناف کے غالب رجحان کی طرف سے ضرور اشارہ کیا جاسکتا ہے اس طرح شریذ مضامین کو آسانی کے ساتھ دھڑوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے ایک وہ جن کا مقصد معلومات فراہم کرنا ہوتا ہے اور جو معلوماتی

ادب کے زمرہ میں آتے ہیں دوسرے وہ جن کا مقصد جمالیاتی کیفیت پیدا کرنا ہوتا ہے اور جو فنون لطیفہ کے زمرے میں آتے ہیں۔ پہلی قسم کے نشر پاروں کو عام طور پر مضمون یا مقالے کے نام سے پچانا جاتا ہے اور دوسری قسم کے نشر پارے انشائیہ یا ایسے Essay کہے جاتے ہیں۔

معلوماتی ادب کے ضمن میں شامل کئے جانے والے مضامین کے لئے چار خصوصیات ضروری ہیں اور انہیں کی بنیاد پر انہیں پرکھنا چاہئے۔ بصراحت، وضاحت، منطقی ربط و ترتیب اور فکری وحدت۔

دوسرے سبھی فن پاروں کی طرح ان کا مقصد کو بنیادی طور پر جمالیاتی نہیں ہوتا مگر یہ لاری نہیں ہے کہ یہ معلوماتی مضمون جمالیاتی کیفیات سے یکسر خالی ہو۔ سرسید اندھا کے اثر مضامین کو معلومات کی فراہمی اور خیالات کی ترویج کی خاطر لکھے گئے ہیں لیکن بدیں مضامین میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور ان کا مخاطب محض عقل و فہم ہی سے نہیں بلکہ جذبات و کیفیات سے بھی قائم ہو گیا ہے کیونکہ ان میں تنیل کو بیدار کرنے کی صلاحیت آگئی ہے۔ یمن سٹائن کی کتاب انذیت کے نظریے پر کھنکھتی مگر اس کا پس رائے بیان کہیں ابیں ادبی ہو گیا ہے ہی حال ہی میں من برگساں کی فلسفیا - تصانیف کا ہے جن پر مصنف کو اس کا فو بل پر اثر دیا گیا لیکن معلوماتی مضامین کو پڑھاتے وقت سب سے پہلے یہ نظر دینا چاہیے کہ مضمون کا بنیادی مقصد کیا ہے وہ کس قسم کی معلومات کو فراہم کرتا ہے اور اس طرز فراہم کرتا ہے معلومات کے مرکزی دائرے کو طے کرنے کے بعد اس کے طریق کار اور انداز میاں میں صراحت اور وضاحت پائی جاتی ہے اور عام پڑھنے والے کے لئے مصنف کے خیالات تک پہنچنے کے لئے کوئی دل کشی یا آسانی پیدا ہوتی ہے یا نہیں۔

صراحت سے مراد یہ نہیں ہے کہ جو بات کہی جائے اس میں کوئی الجھاؤ اور پیچیدگی نہ ہو بلکہ مختلف ذہن میں بہ بات صاف ہو اور اس بات کے سبھی پہلوئے اس کے ساتھ بیان کئے جائیں ظاہر ہے یہ صراحت دو سطحوں پر ہوگی ایک خیالی کی سطح پر کہ اس کی بنا پر اور پیچیدہ ہے تو اس کا میان بھی آتش و بیشہ اس طرز الجھا ہوا ہو گا دوسری سطح کی سطح پر اگر مناسب خیال و موزوں الفاظ میں غلام نہ ہو تو بیان بالکل مبہم و مبہل ہو جائے گا

بیان کی ناکامی دو اسباب سے ہوتی ہے یا تو خود مصنف کے ذہن میں خیال کی کبھی کڑیاں صاف طور پر موجود نہیں ہوتیں یا مصنف کو کلام پر قدرت نہیں ہوتی کہ وہ قاری کی ذہنی سطح سے سمجھوتہ کر سکے دراصل ہر قسم کی ترسیل ایک قسم کا سمجھوتہ ہے جو مصنف اپنے پڑھنے والوں سے کرتا ہے۔

وضاحت اس کے مقابلے میں بیان کے مختلف پہلوؤں اور خیال کی مختلف کڑیوں کو پھیلانے اور انہیں ایک دوسرے سے مناسب تعلق کے ساتھ پیش کرنے کا نام ہے عام طور پر ادب کی مختلف اصناف پوری بات نہیں کہتیں بلکہ تخیل کے بیدار کرنے کے لئے چند بلیغ اشاروں سے کام لیتی ہیں معلوماتی ادب میں یہ رمزیت اشاروں سے کام لینے والی کیفیت ہنر نہیں عیب ہے۔ معلوماتی ادب وضاحت چاہتا ہے اور ایسے تمام الفاظ اور جملے جو اس وضاحت میں مدد نہ دیتے ہوں اور بات کو پوری طرح سمجھنے میں حائل ہوتے ہوں معلوماتی ادب سے خارج کئے جانے چاہئیں۔

انگریزی کے دو الفاظ Exact اور Precise اس مفہوم کو ادا کرتے ہیں یعنی جو الفاظ استعمال کئے جائیں وہ اصل مفہوم سے براہ راست متعلق ہونے چاہئیں نہ تو وہ اس مفہوم سے زیادہ کچھ ادا کرتے ہوں نہ اس سے زیادہ کچھ بتاتے ہوں ایسے لفظوں کا انتخاب نہایت دشوار ہے لیکن اس انتخاب کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کے ذہن میں خیال پوری طرح واضح ہو دوسرے اسے بیان کرنے والے الفاظ پر پوری قدرت ہے اور ایسے الفاظ استعمال کرنے پر قادر ہو جو موزوں اور مناسب ہوں۔

تیسری اہم خصوصیت ہے منطقی ربط و ترتیب۔ عام طور پر شری مضامین میں تسلسل اور ہم آہنگی تو ہوتی ہے مگر منطقی ربط اور ترتیب نہیں ہوتی یعنی اگر معلوماتی مضمون کے بیچ سے کچھ فقرے جملے یا پیراگراف غائب بھی ہو جائیں تو اصل مضمون میں فرق نہیں پڑے گا۔ ربط کا منطقی اور ارتقائی ہونا ضروری ہے ہر بیان دوسرے بیانات کے دلائل پر قائم کیا گیا ہو اور ہر پیراگراف کا ربط پہلے والے پیراگراف سے قائم ہو یہ ربط منطقی ہونا چاہئے ایک بات کی کڑی دوسری بات سے ملتی ہوئی چلے۔ عام طور پر اس منطقی ربط کی کمی ہی سے الجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہی بیان میں گنجلک پیدا کرتا ہے۔

چوتھی خصوصیت فکری وحدت ہے۔ ہر مضمون کا دائرہ متعین ہونا چاہئے اور اس

دوسرے کے اندر اس کا فکری آبنگ ایک اکائی کی شکل میں موجود ہونا چاہئے اس اکائی کی تشکیل کے لئے مصنف مختلف اجزاء اور عناصر سے مدد لیتا ہے اور ان سب کو جوڑ کر اکائی کی شکل میں ڈھالتا ہے البتہ پڑھنے والے کو یہ پرکھنا ہوتا ہے کہ کوئی عنصر یا ٹکڑا اکائی کے مرکزی خیال سے خالی یا بے نیاز تو نہیں ہے یا اس مرکزی خیال کے خلاف کسی دوسرے خیال کا اظہار تو نہیں کرتا جس سے مضمون میں تضاد یا ٹکراؤ پیدا ہو سکتا ہے یا اس مرکزی خیال کو کمزور کرتا ہو۔

ان باتوں کی وضاحت اس لئے بھی ضروری ہے کہ ہر طالب علم کو خود معلوماتی مضامین لکھنے ہوتے ہیں خود امتحان کے پرچوں کے مختلف سوالوں کے جوابات کی نوعیت بھی معلوماتی ہوتی ہے انھیں لکھتے وقت بھی ان باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے خاص طور پر طول کلام، غیرت، الفاظ کا استعمال اور لفاظی سے پرہیز لازم ہے۔ آر۔ ایل۔ اسٹونسن نے ایک جلسہ نکاح بوجھت لڑتے ہوئے لکھا ہے کہ لکھتے وقت یہ سمجھو گویا تار سے رہے ہو اور یہ لفظ نہ لے تبیں ایسی بیسے رقم صرف کرنا ہے اس لئے کوئی لفظ بھی اس وقت تک استعمال نہ کرو جب تک بے حد ضروری نہ ہو۔

معلوماتی اور بے مضامین کے برخلاف انشائیہ کا مقصد معلومات کی فراہمی کے بجائے جمالیاتی اہمیت کے لئے تخیل کو برانگیختہ کرنا ہوتا ہے۔ خود انشاء کے لفظ پر اردو میں خاصی بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ کلیم الدین احمدات انگریزی میں صنف Essay کا ترجمہ مانتے ہیں جبکہ بعض دیگر نقادوں نے اسے ایک صنف کی حیثیت دینے کی کوشش کی ہے جو Light Buggy اور Formal Essay دونوں کے مطالبات اور مطابقتات انجام دیتی ہے بعض کے نزدیک اس کو ایک آلہ اور ابی اظہار یا تخلیقی تخیل کو دھکیلی سے تعبیر لیا جانا چاہئے تو رسمیات سے آزادی دلاتی ہے۔ وہیں کو بندتوں سے آزاد کرتی ہے بعض کے نزدیک اس کا ایک لازمی عنصر مزاج ہے بعض کے نزدیک مزاجیہ عنصر والے انشائیے، استنبہ نہیں نکالے جاتے ہیں۔

فقہ آریوں کا حاسکتہ ہے کہ ایسا نہ پاردیس میں مصنف کی شخصیت کا اظہار انسانوی یا مزاجیہ ان کے کماے ایک نجانے تکلف۔ پراسے میں یں جائے اور میں میں کھنکو ذاتی بیان کی

شگفتگی پائی جاتی ہو انشائیہ کہا جاتا ہے انشائیہ کے لئے گفتگو والا انجی لیجہ اور خوش دلی کا عنصر ضروری ہے اس لحاظ سے Intimacy یا اپنائیت کا پیرایہ انشائیہ کی پہلی پہچان ہے۔ اگر یہ لے زیادہ بلند ہو جائے تو یہ انشائیہ طنز و مزاح کے حدود میں داخل ہو جائے اور اگر صرف شگفتگی تک محدود رہے تو انشائیہ دلی بات قائم رہتی ہے۔

انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت رشید احمد صدیقی کا یہ قول ملحوظ رکھنا چاہئے کہ نثری آہنگ ایک طرح کا آرکسٹرا ہے جس میں طرح طرح کے نغمے شامل ہو کر ایک سمفنی میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ انشائیہ نگار اس نثری آہنگ کو کبھی اشعار کی مدد سے کبھی صرف اشعار کی طرف اشارہ کر کے یا مشہور اور مقبول اشعار کے ٹکڑے استعمال کر کے کبھی فقرہوں کے درمیان معنوی یا ہم معنی کی جھنکا رہید کر کے یا ذاتی اور انجی لیجہ کی مٹھاس سے ایک دلکش ترتیب میں ڈھالتا رہتا ہے۔ اس لئے انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت اس قسم کی تمام ترکیبوں پر نظر رکھنی چاہئے۔

دوسری اصناف کی طرح بنیادی مسئلہ یہاں بھی ارتکاز کا ہے یعنی پورے انشائیہ کی کامیابی یا ناکامی اس کے مرکزی خیال سے متعین ہوگی پہلے اس کی طرف توجہ ضروری ہے اس کے تعین کے بعد انشائیہ کے مختلف ٹکڑوں میں اس مرکزی خیال کے کارفرمانی کا مطالعہ لازم ہوگا اس ترتیب میں بھی ایک منطقی موجود ہوتی ہے مگر یہ خوش دلانہ منطقی ہے فکر اور فلسفے کی بھاری بھر کم ترتیب نہیں ہے۔ بظاہر تو ایسا لگتا ہے جیسے مصنف بغیر کسی منصوبے یا پہلے سے طے کردہ راستے کے یوں ہی جس طرف چاہتا ہے مڑ جاتا ہے اور جس طرح کی باتیں چاہتا ہے کرتا جاتا ہے کہ یہی بے تکلفی انشائیہ کی جان ہے لیکن ذرا غور سے دیکھا جائے تو اس بے ربطی میں ایک ربط اور اس بے تربیتی میں ایک ترتیب ابھرنے لگتی ہے دراصل لکھنے والے کی شخصیت میں جتنی گہرائی اور جتنی وسعت ہوگی اتنا ہی انشائیہ زیادہ دلکش اور مؤثر ہوگا انشائیہ نگار چھوٹی سی چھوٹی چیزوں اور واقعات میں نہایت گہرے معنی دیکھتا ہے اور بظاہر معمولی باتوں سے نہایت غہر معنوی نتائج نکالتا ہے گویا اپنے تجربات کی رنگارنگی اور نیکیوں سے گفتگو میں رنگ بھرتا جاتا ہے۔

اس لحاظ سے انشائیہ کا مطالعہ اسی نقطہ نظر سے کرنا چاہئے پہلے اس کی مرکزی وحدت کے نقطے کی تلاش پھر اس وحدت کی تعمیر و تشکیل میں مختلف عناصر اور اجزاء کی تلاش اور

ترتیب کے نظام کی دریافت پھر شخصیت کے جادو کی پہچان جس کے ذریعے مصنف قطرے میں
دجلہ اور جزو میں گل دکھاتا ہے اور اس کے بعد مصنف کے طرز بیان کی شناخت۔

یہ بحث سر دست ہمارے دائرے سے خارج ہے کہ انشائیے کی ابتدا کب اور کہاں
ہوئی لیکن اس کے اعلیٰ نمونوں کا ذکر ضروری ہے کہ اس مصنف کی بلند یوں کا تصور نظر کے سامنے
رہے انشائیے میں مغز مصنفین میں سب سے بڑا نام ماشتین کا ہے جس کی شخصیت کے کھلے
ڈسے جن نے انشائے میں دل کشی اور خوش دلی کے ساتھ فکری تموج اور تجربات میں شریک ہو کر
دس بیس تر آگاہیوں کی لذت عام کی اس کے بعد بکین کے انشائیے ہیں جس نے اپنا بے تکلفی
سے زندگی کے بارے میں سنئے رویے بنانے اور نئے شعور کو واضح سمت دینے میں مدد کی اس کے
بعد اڈیس اور اسٹیل کے نام ہیں جس کے انشائیوں سے سرسید احمد خاں نے بھی بہت کچھ اخذ
کیا ہے ان کا مقصد انسانوں کے بنیادی رویوں میں تبدیلی ہے اور ان تصورات کی طرف
متوجہ کرنا ہے جو کسی معاشرے میں تہذیب کا جوہر مانے جاتے ہیں۔ اس کے بعد ہینرلیٹ۔
چارلس لمب اور دوسرے لکھنے والے آتے ہیں جو اپنی شخصیت کی رنگارنگی سے انشائے میں فکری
اور فنی تموج پیدا کرتے ہیں۔

اردو میں لوں تو اس مصنف کا سلسلہ دنی سے لے کر ابوالکلام آزاد کی عبارت طر
تک پھیلا ہوا ہے اور یہ مصنف بڑے ناموں سے خالی نہیں ہے لیکن اس کی تدریس کے
وقت جن باتوں پر زور دینا ضروری ہے وہ محض اس کی تاریخ سے متعلق نہیں ہیں بلکہ اس
کے برتنے کے بارے میں ہیں اور اس سلسلے میں سب سے اہم اقدار۔ صراحت و صداقت
بے تکلفی، ذاتی اور نجی بیانیے اور شخصیت کی فکری اور اسلوبیاتی کارفرمائی کو تسلیم کر دیا
جاسکتا ہے۔

کتابیات

انور
محمد حسین

فن انشائیہ نگاری
صنف انشائیہ اور انشائیے
اردو ایسینر
رسالہ اوراق لاہور

افسانہ و انشائیہ نمبر مارچ اپریل 1972

نواں باب

تنقید

یوں تو تنقید رد و قبول، پسند اور ناپسند کی پرکھ کا نام ہے اور اس پسند اور ناپسند کے عمل سے کون خالی ہے؟ ہر شخص زندگی کے ہر لمحے اپنے فیصلے کرتا رہتا ہے بعض تجربات کو اہمیت دیتا ہے بعض کو نہ اہم قرار دیتا ہے بعض چیزوں کو پسند کرتا ہے اور بعض کو ناپسند کرتا ہے اس لحاظ سے ہمارا سنا ہے کہ ہر شخص جانے انجانے میں پیدائشی نقاد ہوتا ہے ادب کا ہر طالب علم بھی متواتر اس عمل سے گزرنا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادب پاروں کی شناخت اور ان کی پسند اور ناپسند کا اس کا کوئی اپنا معیار ہے یا نہیں؟

یہ منظر اٹھانے میں آتا ہے کہ دو اشخاص کو دو شعر پسند آتے ہیں اور دونوں اپنے پسندیدہ شعر بابت شعراء کو دوسرے شعراء شاعرا سے برتر اور بہتر قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں یہ بھی ہو سکتا ہے۔ ان میں ایک شخص کو دوسرے کا پسندیدہ شعر نہایت گھٹیا اور پست درجے کا لگے یہ دونوں جب ایک دوسرے کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی پر گفتگو کرنے لگتے ہیں تو آخر کار تان ایک دوسرے کے ہاں مذاق سلیم کی کمی پر آکر ٹوٹتی ہے۔

یہ مذاق سلیم کیا ہے؟ کیا اس مذاق سلیم کی کوئی ایسی منطق یا سائنسی یا کم سے کم معروضی بنیادیں تلاش کی جاسکتی ہیں جو دو مختلف خیال اور مختلف پسندیدگی کے معیار رکھنے والوں کے لئے گفتگو کی مشترک بنیاد بن سکیں۔ دوسرے لفظوں میں کیا ادب کی مختلف اصناف کے لئے کوئی عام طور پر قابل قبول معیار وضع کیا جاسکتا ہے؟ تنقید کا پہلا

کام یہی ہے۔

ادب کی تعلیم کے مقاصد سے گفتگو کرتے ہوئے یہ بات بھی جانچنی ہے کہ ادب کی تعلیم اظہار کی صلاحیت اور اچھے ادب کی پہچان یا صحیح ادبی اور جمالیاتی ذوق کی تربیت سے عبارت ہے یا نہیں کہ یہ تنقیدی معیار اسی تربیت سے حاصل ہوتا ہے۔

اکثر یوں ہوتا ہے کہ ادب کے طالب علم شروع شروع میں ادب کے سسطے میں غلط فہم ذوق کا مظاہرہ کرتے ہیں ان کے پسندیدہ اشعار یا تو خود نہایت معمولی درجے کے ہوتے ہیں یا ایسے ہوتے ہیں جنہیں انہوں نے عام مقبولیت کی وجہ سے عظیم مان لیا ہے اور اپنی پسند کا مستحق گردانا ہے لیکن اگر حرج کی جائے تو وہ ان اشعار کی حمایت میں کوئی دلیل دینے سے قاصر رہیں گے۔

اس میں بھی شبہ نہیں کہ ادب سستش ہے منطق اور اس میں معیار اور اقدار کا مسئلہ دودھ کا دودھ اور پانی کے پانی کی طرح طے نہیں کیا جاسکتا اس میں ذاتی پسند اور ناپسند کا عنصر دوسرے علوم و فنون کے مقابلے میں ہمیشہ زیادہ رہے گا لیکن اس کے باوجود ادب کے معیار کسی نہ کسی حد تک تو اصولی ہو سکتے ہیں عملی تنقید اسی کی کوشش ہے اور ادب کے اس طالب علم کو عملی تنقید کی اس مضابطہ بندی سے گزرتا ہوتا ہے۔

تنقید کے اس بنیادی شعور کو تدریس کا مقصد قرار دیا جاسکتا۔ اچھا شعر یا اچھا ادب پارہ کسے کہتے ہیں؟ اس کی پہچان کن باتوں سے کی جانی چاہئے؟ ظاہر ہے تنقید کے مختلف رشتہ داران معاملات میں مختلف رائے رکھتے ہیں اور تنقید پڑھانے وقت ان تمام آراء کا ذکر بھی آنے کا مگر یہ مندرجہ بالا کی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ادب کے طالب علم کو اچھے شعر کی اور اچھے ادب پارے کی ایسی پرکھ ہو جائے کہ اس میں صحیح ذوق سلیم بیدار ہو سکے۔

اختلاف کا دروازہ بند کئے بغیر کہا جاسکتا ہے کہ اچھا ادب پارہ وہ ہے جو نئی حسیت اور بصیرت دے سکے اور تخیل کو بیدار کر سکے۔ نئے خیالات، تصورات اور حسیت ذہن یا جذبے کے وسیلے سے بھی ترسیں ہو سکتے ہیں اور تخیل کو بیدار کر کے قاری کے طیر احساس کا حصہ بھی بنائے جاسکتے ہیں یہ دوسرا عمل ادب کا ہے اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ ہر ادبی پارہ قاری کے لئے بازیافت ہی کا نہیں تربیت کا عمل ہے وہ اس کو آگاہی دیتا ہے مگر فکر و خیال کے ذریعے نہیں تخیل کو نئی تخلیقی تواناں دے کر اور جو ادب پارہ تخلیقی بازیافت کے ذریعے

یہ بصیرت جتنی بہتر دے سکے وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب اور اتنا ہی عظیم قرار پائے گا۔
 بصیرت اور حسیت کے اندر جمایا آتی رد و بدل کا یہ عمل وحدت تاثر سے پیدا ہوتا
 ہے اس لئے وحدت تاثر کی دریافت اور اس کی تشکیل کے مختلف اور متنوع بلکہ متضاد عناصر
 کی ترتیب پر نظر رکھنا ادب کے ہر طالب علم کے لئے ضروری ہے اور یہی تنقیدی شعور کا پہلا
 سبق ہے۔ یہ بحث مدتوں سے چلی آتی ہے کہ تنقید کس حد تک محرومی اور سائنٹفک ہو سکتی
 ہے؟ کسی ادب پارے کی عظمت کو خارجی اصولوں کو سامنے رکھ کر کسی قدر کامیابی کے ساتھ
 جانچا اور پرکھا جاسکتا ہے؟ لیکن ادب پاروں کی کیمت یا ان کی تعداد اور اعداد و شمار کا فیصلہ
 سائنس ہو سکتا ہے ان کی کیفیات اور درجہ بندی کا فیصلہ سائنس معرفیت کے ساتھ نہیں
 کیا جاسکتا کیونکہ یہاں فیصلہ ذوقیات کے تابع ہوگا اور ذوق اقدار دور ہی کے ساتھ نہیں
 فرد کے ساتھ بھی بدلتی رہتی ہیں۔

اس ضمن میں تقابلی مطالعے سے کام لیا جاسکتا ہے ایک ہی مضمون کو دو شاہ عیاد
 ادیب اپنے طو بہ بیان کرتے ہیں مگر نیا مضمون پیدا کرتے ہیں یا انداز بیان میں وہ ندرت
 برتتے ہیں کہ پڑا پڑا مضمون بھی شگفتہ اور تازہ لگنے لگتا ہے۔ اس طریقے کے مواقع قصیدے
 شہنوی اور متصوفانہ شاعری میں آسانی سے مل جائیں گی اور بار بار ان کی طرف طالب علم کو متوجہ
 بھی کرنا چاہئے اور ان کی باریکیوں کو کلاس میں سمجھانا بھی چاہئے۔ حالانکہ مقدمہ شعر و شاعری
 اور یادگار غالب دونوں میں اس قسم کے اشعار پیش کئے ہیں اور پھر ان کے باہمی فرق پر بھی بحث
 کی ہے ان سے بھی استفادہ کرنا چاہئے مثال کے طور پر سعدی اور حافظ کے فارسی اشعار میں
 تقریباً ایک ہی مضمون نظم ہوا ہے مگر دونوں کے انداز بیان میں فرق ہے سعدی کا شعر ہے

اے بلبل اگر نالی من باتو ہم آواز م
 تو عشق گلے داری من عشق گل اندازے

یعنی اے بلبل اگر تو نالہ و فریاد کرے تو میں بھی تیری آواز میں آواز ملاؤں گا کیونکہ تو گل کا
 عشق رکھتی ہے اور میں پھول جیسے جسم والے محبوب کا دیوانہ ہوں۔
 حافظ کہتے ہیں۔

بنال بلبل اگر بامنت سز زاری ست
 کہ ماتو من شق زاریم و کارمازار نیست

اگر میرے ساتھ نالہ و فریاد کرنے کا حوصلہ ہو تو اسے بلبل گریہ وزاری کر کیونکہ ہم دونوں عاشق زار ہیں اور ہمارا کام گریہ وزاری ہے۔

سختی نے اول تو بلبل کی گریہ وزاری کو بھی مشروط قرار دیا ہے کہ وہ ہر وقت گریہ وزاری میں مصروف نہیں صرف کبھی کبھی گریہ وزاری کرتا ہے اور اگر وہ نالہ و فریاد کرے تو شاعر اس کی آواز میں آواز ملائے گا گویا شاعر کی گریہ وزاری کا درجہ بلبل سے پست ہو گا یہی حال محبوب کا بھی ہے عام طور پر جس چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دیتے ہیں وہ تشبیہ دینے والی چیز کے مقابلے میں پست ہوتی ہے بلبل کا محبوب تو گل ہے مگر شاعر کا محبوب گل نہیں محض گل جیسے جسم والا ہے۔ یعنی بلبل اور اس کا محبوب دونوں شاعر اور اس کے محبوب سے بلند ٹھہرتے ہیں اس کے مقابلے میں حافظ بلبل کو غیرت دلاتا ہے اگر حوصلہ ہو تو بلبل میرے ساتھ گریہ و زاری کر کہ ہم دونوں عاشق زار ہیں اور گریہ وزاری سے ہمارا واسطہ ہے گویا یہاں بلبل شاعر کا ہم آواز ہو گا شاعر اس اعتبار سے مرتبے میں بلند ہے کہ وہ گریہ وزاری میں مستقل طور پر مصروف ہے اور بلبل کو اس کا ساتھ دینے کا حوصلہ بھی نہیں۔

یہی نہیں شاعر اور ادیب جو نئے نئے مضامین تخیل کے ذریعے پیدا کرتے ہیں ان کی طرف بھی توجہ دلا جا چاہئے اس نئے مضامین سے تخیل کا پورا سلسلہ تاری کے ذہن میں بیدار ہوتا ہے مثلاً جوش ملیح آبادی کا مصرعہ ہے جو عام طرز سے ہٹا ہوا ہے۔

تم آئے تو گھر بے سرو سامان نظر آیا

عام طور سے محبوب کے آنے سے گھر میں رونق آتی ہے اور خود غائب نے اسی مضمون کو ایک شعر میں اس طرح بیان کیا ہے۔

وہ آئیں گھر میں ہمارے خدا کی قدرت سے

کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

مگر یہاں جوش ملیح آبادی بالکل برعکس خیال منظم کر رہے ہیں۔

تم آئے تو گھر بے سرو سامان نظر آیا

اسے بنا ہونے کے لئے جوش نے پہلے مصرعے میں تخیل کے ذریعے سے گنجائش پیدا کی ہے اور

اور اس سے پیدا شدہ تحیر شعر کو بلند کرتا ہے،

اب تک نہ خبر تھی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو گھر بے سرو سامان نظر آیا

مگر تخیل کی کار فرمایاں اور وحدتِ تاثر کی جلوہ سامانیاں اسی وقت عظیم ادب کی نشانی
بن سکتی ہیں جب ان کے پیچھے بصیرت کا فرما ہو اور وہ زندگی کو نئے رخ سے پیش کر سکے۔
طالب علم کو اس کا اندازہ ہونا چاہئے کہ ادب محض نئے مضمون پیدا کرنا یا محض اسلوب
میں نئی تازگی پیدا کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد زیادہ اہم ہے اور وہ زندگی کو نئے
رخ سے دیکھنے اور پہچاننے کی کوشش بھی ہے اور اس کی ناہمواریوں کو آئینہ دکھانے اور انہیں
بدلنے کا حوصلہ بھی۔ اور یہی نئی بصیرت ادب کے ذریعے حاصل ہوتی ہے ایسے ادب پاروں میں بھی
جو بظاہر محض مشقیہ ہیں اور جن میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ معلوم نہیں ہوتے اس قسم کی بصیرت
پھٹی ہوتی ہے اور یہ بصیرت فن کار کی شعوری کوشش سے بھی فن میں شامل ہو سکتی ہے اور خود فن پارے
کا اپنا حصہ بھی ہو سکتی ہے۔

حقیقت پسندوں نے اس بات کا دعویٰ کیا تھا کہ وہ زندگی کو صرف اس کی پوری کثافتوں
اور ناہمواریوں کے ساتھ جوں کا توں پیش کرتے ہیں اور اس میں تبدیلی کا کوئی راستہ نہیں بتاتے
نہ وہ فلسفیانہ سمت واضح کرتے ہیں اور نہ کسی قسم کی اخلاقی تعلیم یا ترغیب دیتے ہیں لیکن خود اس
بات کا احساس دلانا کہ سمات میں ناہمواری موجود ہے اور تبدیلی کی ضرورت بھی ہے اور اس کا
امکان بھی۔ بصیرت ہے خواہ اس تبدیلی کی سمت کی طرف کوئی واضح اشارہ کیا جائے یا
نہ کیا جائے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے اس بارے میں ایک دلچسپ خیال پیش کیا ہے اس کا کہنا ہے کہ ادب
پارہ کیسے اور کیا نہیں ہے اس کا فیصلہ تو ادبی معیاروں ہی سے ہوتا ہے لیکن ادب پاروں میں
کونسا عظیم ہے اور کونسا معمولی کونسا صاف اول کہے اور کون محض صفت سوم کا اس کا فیصلہ
ماورائے ادب معیاروں سے کیا جاتا ہے۔

پھر یہ بھی ظاہر ہے کہ فیصلوں اور فیصلوں میں فرق ہوتا ہے ایک دور کے فیصلے دوسرے
دور سے مختلف ہوتے ہیں نظیر اکبر آبادی کو غالب کے دور کے اہم سخن فہم مصطفیٰ خاں شیفتہ نے
بازاری شاعر سے زیادہ وقت نہ دی لیکن ترقی پسند تنقید نے نظیر کو پہلا عوامی اور جمہوری
شاعر قرار دیا اسی لئے ہر دور کی تنقید اور اس کا بدلنا ہوا ذوق تابع اتارنا اور قبائیں نوپنا رہا

ہے اور نئے فن کاروں کو امتیاز اور اعزاز بخشتا رہا ہے۔

بہر حال یہاں تنقید کو پڑھاتے وقت استاد کی بنیادی کوشش یہی ہونی چاہئے کہ طالب علم میں تنقیدی نظر پیدا کرے اور یہ نظر ایسی ہو جو محض سرسری اور سطحی پسند اور ناپسند پر مبنی ہو بلکہ ایسی ہو جس کی بنیاد دلیل اور ثبوت پر ہو پھر یہ نظر ذاتی غور و فکر، احساس و ادراک کا بھی نتیجہ ہو محض تنقیدی کتابوں میں ظاہر کی ہوئی رایوں کو دہرانے سے عبارت نہ ہو۔ تنقید کے مختلف مراحل کا تذکرہ بھی اسی سلسلے میں آئے گا۔ تنقید محض شعری اور نکتہ رسی نہیں ہے گو اس کی اصل اچھے کامیاب عظیم اور ناکام ادب پارے پہچان اور ادبی ذوق کی مبادیات یہی ہیں۔

پہلا سوال یہ ہے کہ تنقید لازمی طور پر کس ادب پارے پر مبنی ہوتی ہے اس لئے دو باتیں ضروری ٹھہرتی ہیں ایک یہ کہ جو ادب پارہ ہمارے سامنے ہے وہ واقعی صمیم شکل میں ہے یا اس میں کتر بیوت ہوتی ہے یعنی جس شکل میں مصنف نے اسے پیش کیا تھا وہ اسی شکل میں ہمارے سامنے ہے یا نہیں۔ آج کے زمانے میں جب جہاں پہلے خانے ایک ہی متن کی جوں کی توں نقلیں ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں چھاپتے ہیں اس مسئلے کی اہمیت کم ہو گئی ہے لیکن ایک ایسے دور میں جب جہاں پہلے خانے موجود نہ تھے اور لوگ اپنی پسند کی کتابوں کی نقلیں یا تو خود اپنے ہاتھ سے کرتے تھے یا پھر کسی کاتب سے کراتے تھے یہ مسئلہ کہیں زیادہ اہم تھا کہ نقل کرنے والے نے کس حد تک اصل مخطوطے کی صمیم نقل کی ہے یا نہیں اور جس مخطوطے سے یہ نقل کی گئی ہے وہ خود کتنا مستند تھا۔ گویا پہلا مرحلہ تنقیدی کا ہے جس کے اصول و ضوابط سے طالب علم کا واسطہ تحقیق کی منزل میں ہوگا۔

دوسرا سوال اس ادب پارے کی تنقیدی قدر و قیمت کا ہے۔ یہ قدر و قیمت ظاہر ہے اسی وقت طے ہو سکتی ہے جب خود ادب پارے کی نفس معنوں اور طرز بیان پر گہرائی کے ساتھ توجہ کی جائے جسے آئی اے رچرڈز نے Close Reading of the Text یا متن کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ اس پورے عمل کی اپنی باریکیاں ہیں۔ شعر کا کوئی ٹکڑا، ہویا ٹر کا کوئی فقرہ۔ اسے سمجھنے اور اس سے لطف لینے کے لئے لازم ہے کہ اسے ٹھیک سے پڑھا جائے جہاں رکنا ہے وہاں رکا جائے اور جہاں جس لفظ پر زور دینے کی ضرورت ہو وہاں زور دیا جائے۔ یہ کام پورا ہو جائے تو پھر اس ادب پارے میں مختلف الفاظ کے باہمی

رہط' اداؤں کے نظام اور اس ادب پارے کے مختلف اجزاء کے درمیان تعلق پر غور کیا جائے اور اس سے پیدا ہونے والے مجموعی تاثر کی وسعت اور اتکاز پر توجہ کی جائے یہ عمل تنقید کے مسائل میں اور اس کے رموز و نکات پر غور کرنا اور عملی تنقید کے معیار اور ضابطے وضع کرنا ایک اہم فریضہ ہے۔

تیسرا سوال معیار اور اقدار کا ہے لامحالہ یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ کسی ادب پارے کا کوئی ایسا معیار ممکن بھی ہے یا نہیں جو غیر ذاتی ہو یا جسے معروضی یا سائنٹفک کہا جاسکے۔ ادب پارے کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ عام طور پر ذاتی پسند یا ناپسند کی بنا پر کیا جاتا ہے اور جو فیصلہ کیا جاتا ہے وہ ان ذاتی عناصر سے متبرک نہیں ہوتا۔ اس مسئلہ کو اپنے طور پر تاثراتی تنقید نے حل کیا جس نے ادب پارے سے پیدا ہونے والے تاثر ہی پر اپنی بنیاد رکھی ساختیت Structuralism کے ایک حلقے نے ادب پارے کو مصنف اور قاری کی مشترک تخلیق قرار دیا اور قاری کے تاثر ہی کو مرکزی حیثیت دے دی۔ دوسرے سرے پر وہ نقاد ہیں جو کسی نہ کسی طور پر تنقیدی معیار کی معروضیت پر زور دیتے ہیں اور اس کے لئے کبھی کلاسیکل مضابطوں اور قاعدوں پر اصرار کرتے ہیں کبھی ادب پارے کے اندرونی یا عصری رابطوں کے ذریعے سائنسی نظام اقدار وضع کرتے ہیں۔ اس مسئلہ کا ایک حل یہ بھی پیش کیا گیا ہے کہ ہر فن پارے کے بارے میں گو پڑھنے اور سننے والوں میں سے ہر ایک کا تاثر مختلف ہوتا ہے لیکن اگر ان فن پاروں کے بارے میں مختلف دور کے اہل ذوق حضرات اور خود اس دور کے صاحب ذوق پڑھنے والوں کی رائیں جمع کی جائیں تو ان آراء میں ایک حصہ مشترک ہوگا اور چند فن پارے ایسے ضرور ہوں گے جن کو مختلف ادوار میں اور خود ان کے دور کے صاحب ذوق پڑھنے والوں نے پسند کیا ہے اور فن کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے ان فن پاروں کو گو یا فن کی بنیاد بنایا جاسکتا ہے اور ان سے موازنہ کر کے دور حاضر کے فن پاروں کا محاکمہ کیا جاسکتا ہے۔

اس قسم کے طریق کار کی صرف ایک ہی غامضی ہے اس میں ہدایت کا احترام تو موجود ہے لیکن تجربے کی گنجائش بہت کم ہے اگر تقلید ہی فن کی بنیاد قرار پائے تو تخلیقی جو ہر نئے راستے ڈھونڈنے اور نئی تراش فراش کی دریافت کیوں کرے اور یہ نہ ہو تو تخلیقی فن کی راہیں بند ہو جائیں۔ غالب نے اسی لئے کہا تھا۔

ہاں میا و نیر لے پدر، فرزند آذر را نگر
ہر کس که شد صاحب نظر، دین بزرگان خوش نگر

(اسے پدر، مجھ سے لڑنا جھگڑنا مناسب نہیں۔ ذرا فرزند آذر پر نظر کر! جو بھی صاحب نظر ہوتا ہے اسے اپنے اجداد کی روش پسند نہیں آتی (اور وہ کوئی نئی راہ نکالنا چاہتا ہے) عملی تنقید کا رشتہ تنقید کے معروضی ریا جس حد تک ممکن ہو معروضی معیار و اقدار سے جاملتا ہے۔

تجربے کی بحث ہمیں فن کا رنگ لے جاتی ہے۔ فن کوئی الہامی کیفیت نہیں جس کا تعلق انسانوں سے نہ ہو اس کے نکلنے والے افراد ہوتے ہیں اور ہر فرد کی اپنی زندگی ہے اور اس زندگی کی انوکھی کیفیات ہیں جو نت نئے تجربوں کو جنم دیتی ہیں ان کیفیات کو کسی حد تک سمجھے بغیر فن پارے کی انفرادیت کی پہچان ادھوری رہے گی مثال کے طور پر عشق کا لفظ کسی شعر میں نظم ہوا ہو تو اس کے عام معنی لئے جائیں گے لیکن اگر پڑھنے والے کو علم ہو کہ شعر اقبال کا ہے تو اس لفظ کے معنی مختلف ہوں گے اسی طرح بعض غزلوں، قصیدے، افسانوں اور ناولوں کے پیچھے فن کار کی اپنی نفسیات اور سوانحی واردات کی کار فرمایاں فن پارے کے سمجھنے میں اور اس سے لطف لینے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ یہی نفسیات، بستان، تنقید اور نسلی تنقید مطالعات Archetypal criticism کی بنیاد ہے جن میں فن پارے کو فن کار کی ذات اور اس کی نسلی اور تہذیبی روایات کے آئینے میں دیکھا جاتا ہے۔

مگر فرد کیسا بھی کیوں نہ ہو سماج کا حصہ ہے اور اس کی سیرت اور کردار احساس اور ادراک، کرشمے اور کمزوریاں سب اس کے ماحول سے ابھرتی ہیں اس لئے فرد کے ذہنی اور جذباتی رد عمل کو جاننے پہچاننے کے لئے اس کے دور کے آئینہ خانے میں سجا کر اس کی شخصیت کو دیکھنا اور پہچانتا ہوگا۔ اس احساس نے عمرانی اور تہذیبی طرز تنقید کو جنم دیا جس کی مختلف شکلیں ٹمین اور میٹھو آرلڈ سے لے کر کسی تنقید کے مختلف دبستانوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہاں فرد معاشرے کا حصہ بن جاتا ہے اور اس کا مطالعہ پورے انسانی معاشرے کا مطالعہ بن جاتا ہے جو ہر دور میں بدلتا رہتا ہے اور میں کے اندر ایک خاموش تسلسل بھی موجود ہے ظاہر ہے کہ معاشرے کا مطالعہ محض ادب کا موضوع نہیں اور معاشرے کی قدروں کو جاننے اور پہچاننے کے لئے مختلف علوم نے مختلف طریقے اور ضابطے متعین کئے ہیں ان سبھی

علوم و فنون کا احاطہ کرنا تو شاید ممکن ہو، مگر تاریخ، سماجیات اور دیگر بنیادی سماجی علوم سے واقفیت کسی دور کے مخصوص حیاتی نظام کو سمجھنے اور اس کے ادبی اور فنی پیرایہ احساس اور پیرایہ اظہار کو جاننے کے لئے لازم ہے۔

اس مرحلے پر تنقید کا دائرہ محض کسی ادب پارے کی پرکھ سے آگے بڑھ کر ادب پارے کو جنم دینے والے محرکات اور اس دور کے پورے نظام اقدار تک پھیل جاتا ہے اور تنقید وسیع تر مسیت اور بصیرت کا حصہ بن جاتی ہے۔

تنقید کی تدریس کا تیسرا پہلو یہی ہے۔

سطح تخلیق مختلف سماجی حقیقت اور انفرادی تجربات کے عمل اور رد عمل سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح تنقید تخلیق اور اس سے پیدا ہونے والے تاثرات میں فکری خنویت اور وسیع تر بصیرت سے عبارت ہے۔ یعنی ادب سے پیدا ہونے والی بصیرت وسیع تر آگہی، کائنات کے علم و عرفان کا حصہ بن کر سامنے آتی ہے۔

اسی لئے تنقید کے بنیادی مسائل کی نوعیت اب اس قسم کی ہوگی کہ ادب کیوں پیدا ہوتا ہے اس کی ماہیت کیا ہے اور اس کے بنیادی محرکات کون سے ہیں؟ حقیقت سے ادب کا کیا تعلق ہے؟ حقیقت اور ادب کے درمیان باہمی اثر اندازی اور اثر پذیری کی کیا نوعیت ہے؟ کیا ادب سماں کو بدلتا ہے اگر بدلتا ہے تو کس حد تک۔ کیا سماج ادب کو بدلتا ہے اور اگر بدلتا ہے تو کس حد تک؟ ادب کا ذوق مختلف ادوار میں بدلتا ہے یا نہیں۔ ادبی معیار معاشرتی اور اقتصادی تبدیلیوں کے ساتھ کس حد تک بدلتا ہے اور کس حد تک وہی رہتا ہے جو پہلے تھا؟

تنقید کی تدریس میں شروع سے لے کر دور حاضر تک کے اہم تصورات کا جائزہ لازماً طور پر شامل ہوتا ہے عام طور پر مختلف یونیورسٹیوں میں تنقید کے نصاب کو دوروں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے ایک بیشتر مغربی تنقید کے مرکزی تصورات کا احاطہ کرتا ہے تو افلاطون سے ایلیٹ بلکہ گولڈمان اور رولان بارتھ تک پھیلے ہوئے ہیں۔

دوسرا حصہ اردو تنقید سے متعلق ہوتا ہے جس میں مذکورہ نگاری سے عملی تنقید تک کے مباحث شامل ہوتے ہیں اکثر یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ مغربی تنقید کے تصورات

کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود ادبی تنقید کا نشوونما کم سے کم پانچ اہم دبستانوں میں ہوا ہے

1- یونان اور روم

2- چین اور جاپان

3- ہندوستان

4- عرب اور ایران

5- مغربی یورپ اور امریکہ

اردو کے تخلیقی سرمائے پر غور کرنے کے لئے چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات بھی بالواسطہ ہی اہم ہیں لیکن ان کے علاوہ باقی چاروں دبستانوں کی تو براہ راست اہمیت ہے اس لئے ان نظریات سے واقفیت اور ان کا تجزیہ تنقید کی تدریس کا لازمی جز ہونا چاہئے اس سے ایک بڑی غلط فہمی دور ہو سکتی ہے۔

مغربی تنقید کے تصورات کا غلبہ ہمارے یہاں کچھ اس قدر ہوا کہ اردو کے قدیم کلاسیکی ادب پر بھی مغربی تصورات، معیار و اقدار کا نفاذ ہونے لگا حالانکہ انگریزی کے عین سے قبل ہمارے تخلیقی فن کاروں کے سامنے جو تنقیدی اور تخلیقی تصورات تھے وہ مغرب سے مختلف تھے اور کسی فن کار یا فن پارے کو ایسے معیاروں پر پرکھنا جو اس کے عارضی خیال میں بھی نہ ہونا چاہئے کی بات ہے یہی نہیں بلکہ قدیم کلاسیکی ادب کے فن کاروں اور فن پاروں کو ان معیاروں پر نہیں پرکھا گیا جن کو اس دور میں پیش نظر رکھا جاتا تھا۔

مثال کے طور پر غزل کو نیم وحشی صنف سخن کہنا مغربی تصور تنقید کے مطابق قرین قیاس ہے لیکن یہ فیصلہ صادر کرتے وقت یہ بھی خیال رکھنا چاہئے کہ بعض مشترک اقدار کے باوجود مشرق میں فن کا مزاج اور معیار مغرب سے مختلف رہا ہے مغرب میں ربط اور ترتیب کو اہمیت حاصل ہوتی تو مشرق میں اختصار و مزیت اور معیار بندی Stylistation کو۔

اس طرح تنقید کی تدریس کو دو حصوں میں تقسیم کرنا تو مناسب ہے مگر محض مغربی تنقید کے تصورات پر زور دینے کے بجائے پانچوں دبستانوں سے طالب علم کو متعارف ہونا چاہئے اور وہ بھی اس طرح کہ ان سے واقفیت محض تاریخی دستاویز کی سی نہ ہو بلکہ ان کے پیچھے کار فرما محرکات اور مسائل پر توجہ کی جائے۔

مثلاً پہلا معاملہ ادب اور حقیقت کا تعلق اور ان دونوں اصطلاحوں کی تعریف کا ہے

افلاطون نے ادب کو نقل کی نقل قرار دیا ارسطو نے اسے اصل کی نقل بتایا اور نوافلاطونیوں نے حقیقت ہی کو ایک جہاں مستقل اور ایک وجود مطلق کی شکل میں پیش کیا جس میں اصل شہور و شہوریت بدو مشہوریتوں ایک ہیں۔

دوسرا مرحلہ ادب اور حقیقت کے درمیان تعلق پیدا ہونے والی قوت یا صلاحیت کا ہے جسے کولرج نے واضح طور پر تخیل کا نام دیا اور اسے نقل کرنے والی صلاحیت *Pancy* سے الگ اور برتر صلاحیت *Imagination* سے یاد کیا جو بیرونی حقیقت سے ذاتی تاثر حاصل کرتا ہے اور خارجی حقیقت کو باطنی حقیقت بنا دیتا ہے اور اس طرح بیرونی (حقیقت) کو اندرونی (تجربہ) بنا کر اظہار کے ذریعے اسے پھر سے مدونہ یا بیرونی شکل عطا کرتا ہے یہی

Making the External, Internal and Making

Internal, External

کا سہ تخلیق سرگرمی کی اصل قرار پاتا ہے اور حقیقت کی نقالی کی بجائے اس سے ابھرنے والے تاثرات اور تجربات کی مدد سے نئی حقیقتوں کی تخلیق کا محرک بنتا ہے۔

دونوں سروں کے درمیان مختلف سلسلے میں ایک طرف لائبریری میں سہ سے *doubletime* یا اب عالیہ کا تصور پیش کیا اور نقل یا عکاسی کو فن کا معیار بنانے کے لئے اس سے پیدا ہونے والے اثرات اور ارتقاء کو اہمیت دی اور دوسری طرف رکن اور متحرک آئندہ ہیں جن کے نزدیک ادب کی اخلاقی ذمہ داری بھی ہے یا ذمہ اہم تہذیبی منصب پورا کرتا ہے۔

اس لئے فوراً بعد ادب کے تنقیدی طریقہ کار کے مختلف اسالیب کا سوال سامنے آتا ہے جن میں ڈسٹ بوجھ کا طریقہ کار ہے جو تخلیقی فن کار کی شخصیت کے بارے میں چھوٹی سے چھوٹی معلومات کی نقیبوں کو بھی تنقیدی نتائج تک پہنچنے کے لئے ضروری خیال کرتا ہے اور مین جیسے نقاد بھی ہیں جو بغیر فن کار کے اندر روح عہ کی آوار کی بازگشت پاتے ہیں اور تخلیقی فن کار کو فن کار کی ذات ہی کا نہیں اس کے نسلی مزاج اس کے فوہ موجود اور اس کے تہذیبی سیاق و سباق کا۔

Milieu and Moment کا اصل جاستے ہیں اور اس کا مطالعہ اسی طریقہ کار کے مطابق کرنا چاہیے جب نفسیات نے علم ان کی تجربات فراہم کیے تو ادب تنقید کو بھی تحلیل نفس کے آئینے میں دیکھنا جانے لگا اور تخلیقی فن کار کے شخصی رد عمل اور نفسیاتی گتھیوں ہی کی روش میں نہیں بھی کیا بلکہ نسلی مزاج تک اس کا دور پھیلا اور تحلیل نفس *Analysis*۔

ساتھ ساتھ Arche typal تنقید سے بھی کام لیا جانے لگا۔ پھر تاشراتی یا جمالیاتی طریق کار تھا جس نے صرف ان تاشرات یا کیفیات سے بحث کرنا ضروری سمجھا جو فن پارے سے کسی ذہن قاری کے لئے پیدا ہوتے ہیں اور انہی کو اصل تنقید قرار دیا ہے۔

عمرانی اور سماجی عوامل اور محرکات کا مطالعہ بعد کو مارکسی طرز تنقید میں ڈھل گیا مارکس کے نزدیک ادب مختلف قسم کی ذہنی جذبات اور حسیاتی سرگرمیوں میں سے ایک ہے جو کسی دور کے سماج کے اقتصادی ڈھانچے سے ابھرتی ہیں اور اس Super structure یا اوپری ڈھانچے کا حصہ ہونے کی وجہ سے اسی وقت بہتر طریقے پر سمجھی جاسکتی ہیں جب ان کو پیدا کرنے والے اصل اقتصادی ڈھانچے کو پیش نظر رکھا جائے اس لئے ہر خیال کی کوئی نہ کوئی بنیاد یا معاشی یا تہذیبی محرک ہوتا ہے اور ہر دور کا ادب اس دور کے پیداواری رشتوں کی مدد ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔

غرض طریق کار کا یہ سلسلہ دور حاضر تک جاری ہے۔ بعد کے آنے والوں نے جہاں رچرڈز ایلیٹ کرپٹ، ریمینڈ ولیمس، کاڈویل، گولڈمان، ایف آریوس اور رولاں بارتھ جیسے نئے نقاد شامل ہیں وہاں ان کے نظریات نے طریق کار اور تنقیدی نقطہ نظر کی رنگارنگی بھی شامل ہے لیکن یہ تصویر کا محض ایک شعبہ ہے اس کے ساتھ یونان اور روم، یورپ اور امریکہ میں فرد شا پائے والے تنقیدی نظریے تو سمٹ آتے ہیں لیکن ان علاقوں کے باہر تنقیدی نظریات اور طریق کار کا جو نشو و نما ہوا اس کا ذکر نہیں آتا ان میں خاص طور پر سنسکرت شعریات کے نظام اور عرب اور ایران کے تنقیدی تصورات کو اہمیت حاصل ہے۔

جس طرح مغربی تنقید نے نقاد کے لئے ایک مخصوص دسپلن اور ذہنی اور حسیاتی تربیت پر زور دیا تھا اور کہا تھا کہ اس لئے علم کا حصول اور ذہن کی تربیت ضروری ہیں۔

For the critic of Literature...A special

Education is essential, and by Education we must here understand, as always, both acquisition of knowledge and discipline of mind. The critic needs knowledge to give him breadth of view and to provide a proper basis for his judgment. He needs discipline of mind to make that knowledge serviceable. Other

things being equal, the judge will be in proportion to the discipline.

اسی طرح سنسکرت شعریات میں نقاد ہی نہیں قاری تک کہ لئے سیہر دے تیا "یعنی منہ دل ہونے کو اہمیت دی گئی یہ سیہر دے تیا یا تو ریاضت کا انجام ہوتی ہے یا پھلے اہمال کا پھل گویا روحانی بالیدگی اور پائیزگی نفس سے اس کا براہ راست تعلق ہے اور اسے توفیق الہی قرار دیا جاسکتا ہے ہی سیہر دیتا جب تخلیق کار کو میسر ہوتی ہے تو شہد اور تھ یعنی لفظ و معنی میں تطابق اور ہم آہنگی کا رشتہ پیدا ہوتا ہے اور روایتی گنگا جمناسنگم کی سرسوتی کی طرح سرمدی تاثیر حاصل ہوتی ہے۔ یہ تاثیر جمالیاتی کیفیت کا جادو جگاتی ہے اور وہ فنی اور ادبی حسیت پیدا کرتی ہے جسے اجتماعی عمومیت یا کائناتی تجربات کا حاصل قرار دیا جاسکتا ہے۔

اجتماعی کائناتی تجربوں کو معنویت دینے والی اسی کیفیت کو نورس کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے کہ یہ عارفان عالم بھی ہے اور وسیلہ جمال بھی۔ اور انہی نو کیفیات کے ذریعے انسانوں پر طاری ہونے والی سبھی مختلف ذہنی اور جذباتی حالتوں کا احاطہ کیا جاسکتا ہے اس کائناتی حسیت کو دھونی اور انومان کی منزل قرار دیا گیا ہے اور اوجہ (مناسبت) کو اس کی شاہدہ۔ گویا ہر لفظ موقع محل کے مطابق ہو اور بقول امیتس:

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقلعہ دار

کے مصداق ہو۔

سنسکرت شعریات کے تین نظریات ہیں۔ رس، دھونی اور انکار۔ رس میں جمالیاتی اور نفسیاتی حالتوں پر زور ہے۔ دھونی میں رمزیت اور اشاریت پر اور انکار میں لفظوں اور مصرعوں کی ترمیم اور سجاوٹ پر۔ پھر گن اور درشن یعنی شاعرانہ محاسن اور محایب کی طویل فہرستیں ہیں جن میں سے ایک ایک خوبی یا نقص پر بڑی دیدہ و زیبیری کی گئی ہے ان تصورات کا بنیادی خاکہ طالب علم کے پیش نظر رہنا چاہئے۔ یہاں سنسکرت شعریات کے مباحث اور طریق کار کا تعارف کرنا مناسب نہ ہو گا لیکن تعقید کی تدریس کے کسی بھی نظام میں اس کی

شمولیت اور اس کی مناسب اہمیت واضح کرنا ضروری ہے۔

اسی طرح عربی اور فارسی تنقید کا نظام ہے یقیناً فصاحت اور بلاغت کے جو تصورات ان ممالک میں پیش کئے گئے وہ مغربی تنقید اور سنسکرت شعریات دونوں کے مقابلے میں ہمہ گیر اور ہمہ جہت نہیں ہیں اور ان کا تعلق اکثر و بیشتر فلسفیانہ مباحث اور فکری معنویت کے بجائے شعری حیثیت اور اس کے ظاہری ڈھانچے سے زیادہ ہے مگر اردو کے طالب علم کے لئے ان کی خصوصی اہمیت ہے کیونکہ اردو کے قدیم شعرا کے پیش نظر یہی اصول و ضوابط رہے ہیں عربی فارسی تنقید کے بارے میں ایک نئی دشواری اصطلاحوں کی ہے۔ قدیم اصطلاحوں کے معنی اب بڑی حد تک مبہم ہو چکے ہیں اسی لئے قدیم نقادوں کی بات سمجھنا محال ہو گیا مثلاً خیال بندی مضمون آفرینی کی اصطلاحیں اب پوری معنویت کے ساتھ مفہوم کو ظاہر نہیں کرتیں بہر حال اتنی بات واضح ہے کہ فصاحت اور بلاغت۔ موزونۃ الفاظ۔ لفظ و معنی کا باہمی ربط عرب اور ایران کے تنقیدی تصورات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہیں جو فن کی پہچان بھی ہے اور اس کا حسن بھی اور حسن کا یہ احساس دراصل صوفیانہ اصطلاح میں اس نور مطلق کا احساس ہے جو ہر شے میں موجود ہے اور جب یہی مشترک نور مطلق کا شمع دوسری اشیا میں اپنے ہی جیسے نور مطلق کے شمع کو پہچانتا ہے تو احساس جمال پیدا ہوتا ہے اور حسیت لفظوں میں ڈھلتی ہے یا لفظوں میں چھپی ہوئی حسیت قاری پر منکشف ہوتی ہے۔

عربی اور فارسی دونوں میں اس اعتبار سے پوری شاعری گویا ایک طویل رمز ہے ایک ایسا مجازی اشارہ ہے جو حسن مجرد کے لئے اشارہ کے طور پر استعمال ہوتا ہے اسی لئے شاعری ذاتی اور شخصی تخلیق کے بجائے کبھی تو ابہام بن جاتی ہے اور کبھی علامت۔ علامت کا نظام بھی ایسا مربوط اور مرتب ہوا کہ اس کے ذریعے طویل داستانوں کو لفظوں میں بیان کرنا ممکن ہو گیا۔

چین اور جاپان میں فن تنقید کا نشو و نما بھی کچھ اس طرز پر ہوا جس سے عرب اور ایران اور ہندوستان سے مطابقت کا شبہ ہوتا ہے ایک طرف تو اختصار اور اشاریت کا وہ میلان ہے جو غزل کی طرح رمز و ایما میں بات کرتا ہے اور جو چینی نظموں اور جاپانی ہائیکو اور توہ ڈراموں میں ظاہر ہوتا ہے دوسری طرف چونگ اور یونگ کے نظریات ہیں جن

سے توازن اور تبدیلی سے بے نیازی مقصود ہے اور جن کی مدد سے ادب کا رشتہ روایت اور اجتماعی اور کائناتی تجربات سے جڑتا ہے اور اسے سکے بند *standardised* بنا دیتا ہے۔

ادب کے طالب علم کو تنقیدی نظریات کے اس مختصر جائزے سے یہ ضرور اندازہ ہوگا کہ ایک مدت تک مشرق اور مغرب میں تنقیدی تصورات کا فروغ جداگانہ طور پر ہوتا رہا ہے اور ہر ملک کی معاشرت اور تہذیب اس کے ادبی مزاج اور ذوقِ سلیم پر اثر انداز ہوتی آتی ہے۔

ظاہر ہے کہ اردو کے طالب علم کے لئے یہ تمام مباحث پس منظر کا کام دیں گے اس کا اصل کام تو اردو تنقید کا مطالعہ ہے اور اگر اس تنقیدی نظام میں کوئی کمی ہے تو اسے پرکھنا ہے۔ اردو تنقید کا سلسلہ لازمی طور پر تذکروں سے شروع کرنا ہوگا اور ان تذکروں اور بیاضوں میں تنقیدی شعور کی جو ریزہ ریزہ جھلکیاں ملتی ہیں انہیں یک جا کر کے ان سے ادب اور تنقید کے رشتے واضح کرنے ہوں گے ان میں خاص طور پر تیسرے تذکرے نکات الشعرا کا آخری حصہ حاتم کے دیوان زادے کا اختصار اور تذکرہ حسن کی ترتیب کے تنقیدی جواز کا مطالعہ طالب علم کے لئے مفید ہوگا کہ اس دور کے مذاقِ سلیم کی تصویر ان تحریروں سے واضح ہو سکتی ہے۔

پھر جب حالی اور شبلی کا دور آیا تو تنقیدی مباحث نے نئی شکل اختیار کی اور ادبی مباحث پر اصلیت، سادگی اور جوش اور محاکات اور تخیل کے نقطہ نظر سے غور کیا جانے لگا اس منزل تک پہنچتے پہنچتے ہم لازمی طور پر تقابلی ادب سے دوچار ہوتے ہیں مثلاً تخیل کی جو تعریف شبلی کے پیش نظر ہے وہ یقیناً کولربا اور زور و زور تھ سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے مختلف ہے کولربا کے نزدیک تخیل وسیلہ علم ہے کہ اس کے بغیر خارج کا علم حاصل نہیں ہو سکتا لیکن شبلی کے نزدیک یہ اختراعی قوت ہے جو نئے پیکر تراشتی ہے اور نئے مطالب و مفاہیم پیدا کرتی ہے اسی لئے حالی نے ملٹن سے اصلیت سادگی

اور جوش کی اصطلاحیں اپنے طور پر *Simple Sensuous and Passionate* اخذ کیں وہ ملٹن سے مختلف ہیں اور حالی نے اپنے طور پر ان کا اردو ادب پر اطلاق کیا۔ یہ

ایسے مسائل ہیں جن کی طرف طالب علموں کا ذہن متوجہ ہونا چاہئے۔

اس کے بعد دورِ حاضر تک اردو تنقید کا پورا سلسلہ ہے جس میں مختلف تنقیدی طریق کار بھی سامنے آتے ہیں اور مختلف تصورات بھی۔ ان میں بجنوری کا تقابلی طریق کار بھی ہے اور سجاد انصاری کی منور تاثر آفرینی بھی جسے رشید احمد صدیقی اور فراق گورکھپوری کی تنقید نے نیا اعتبار بخشا۔ امداد امام آثر کی نثر سیریں بھی ہیں جنہوں نے عصری تقاضوں کے مطابق ادب سے نئے تنقیدی مطالبات کئے اور محبوں گورکھپوری اور احتشام حسین کی تنقیدیں ہیں جنہوں نے سماج کی تفہیم سے ادب کی تنقید میں کام لینا چاہا اور کلیم الدین احمد کا مربوط اور منظم تنقیدی استدلال بھی ہے جو ادب پاروں کو ان کے اندرونی ربط اور حیاتی وحدت کی میزان پر پرکھنا چاہتا ہے۔

غرض تنقید کی تدریس کا مقصد طالب علم میں تاثرات اور کیفیات کی ترتیب و تنظیم کا شعور پیدا کرنا ہے اور ان تاثرات اور کیفیات کو وسیع تر آگاہی اور فکری اور فلسفیانہ اقدار سے مربوط کر کے دیکھنے کی صلاحیت پیدا کرنا ہے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے ایک طرف تو بار بار پیش نظر ادبی شہ پاروں کی عملی تنقید کی طرف رجوع کرنا ہوگا اور ان پر بار بار مثال اور استدلال کے لئے غور کرنا ہوگا دوسری طرف ادب اور زندگی کے گونا گوں رشتوں اور تنقیدی تصورات، نظریات اور طریق کار کے ان مختلف ذخیروں سے باخبر رہنا ہوگا جو افلاطون سے آج تک مختلف تنقیدی دبستانوں نے فراہم کئے ہیں اس باخبری میں بھی صرف 'قبر' کا یعنی معلومات کی فراہمی کا عنصر کارفرما نہ ہوگا بلکہ اس کا بنیادی مقصد 'نظر' کی فراہمی بھی ہے تاکہ ادب محض ایک فضول مشغلے تک محدود رہنے کے بجائے وسیع تر آگاہی اور ہمہ جہت عرفانِ زیست کا وسیلہ بن جائے۔

کتابیات

- | | |
|---|-------------------|
| 1. An introduction to the study of Literature | W.H. Hudson |
| 2. Principles of Literary Criticism. | L. Abercrombie. |
| 3. Literary criticism: A Short History | Brock |
| 4. Making of Literature | R.A. Scott JAMES. |
| 5. History of Literary criticism (Vol. I-III) | R. WELLES |
| 6. Theory of Literature | R. WELLES etc. |
| 7. New Criticism | Nareesh Chander |

- | | | |
|------------------------------|----|---------------------|
| مقدمہ شعروشاعری | 8 | حالی |
| شعر العجم جلد چہارم | 9 | شبلی |
| موازنہ انیس و دبیر | 10 | " |
| مرآة الشعر | 11 | عبدالرحمن |
| ہماری شاعری (گیارہواں ادیشن) | 12 | مسعود حسن رضوی ادیب |
| آئینہ سخن فہمی | 13 | " |
| بحر الفصاحت | 14 | نجم الفتی |
| اردو تنقید کا ارتقا | 15 | عبادت بریلوی |
| اردو تنقید کی تاریخ | 16 | مسیح الزماں |

دسواں باب

تاریخ ادب کی تدریس

”اب تاریخ سے مختلف ہے تاریخ گزرے ہوئے لمحوں کی دستاویز ہے ایسے لمحے جو ماضی بن گئے ہیں اور جن کے بارے میں معلومات مستقبل کے لئے معنیویت اور رہبری فراہم کر سکتی ہے۔ معلومات مفید ہی مگر لمحہ حاضریہ نہیں ہو سکتی اس کے مقابلے میں ادب ہر کم سے کم ایک پلو ہمیشگی کا نہ ہی اپنے زمانے اور اپنے دور کے بعد تک زندہ رہنے کا ہے اس کے علاوہ ادب محض معلومات فراہم نہیں کرتا اور اس کے بارے میں صحیح اور غلط کا فیصلہ نہیں کیا جاسکتا اور اس کی کامیابی یا ناکامی اس کے بیانات کے صحیح یا غلط ہونے پر منحصر نہیں ہوتی۔ اس کی عظمت کی دلیل جمالیاتی کیفیات میں مضمر ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیات کا سلسلہ تاریخ مرتب نہیں کی جاسکتی۔“

اس بنیاد پر بعض نقادوں نے تاریخ ادب کے امکان ہی کا انکار کیا ہے۔ جمالیاتی کیفیات سلسلہ وار مرتب نہیں کی جاسکتیں لیکن ہر دور کے ساتھ اس کا مذاق سلیم بھی بدلتا رہتا ہے اور ادبی اظہار کے پیرایے، اصناف، موضوعات و انداز نظر میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے اور یہی بدلتا ہوا منظر نامہ تاریخ ادب کی اساس ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کو کس انداز سے پڑھایا جائے؟ یہ سوال اردو دنیا کے بدلتے ہوئے حالات کے پیش نظر خاص طور پر اہم ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ تاریخ کی تدوین اور ترتیب بدلتے ہوئے سیاسی اور معاشرتی مصلحتوں کے مطابق ہوتی رہتی ہے اور اب اقتدار

تاریخ کو اپنے مفاد کے مطابق استعمال کرتے آتے ہیں یہی صورت حال تاریخ ادب کی بھی ہے۔ ادب کی تاریخ کو مذہبی وفاداریوں، سیاسی گروہوں اور زبانوں کے باہمی نزاع کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔

اردو ادب کی متداول تاریخیں بھی اس قسم کے استعمال سے مبرا نہیں ہیں۔ پہلے تو یہ خیال عام ہوا کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے اور مسلمانوں کے داخلہ ہند کے ساتھ ہی وجود میں آئی اترہا یہ ہے کہ بعض ماہرین لسانیات نے اس کا رشتہ کیرالا میں عرب مسلمانوں کی آمد سے پھر سندھ میں محمد بن قاسم کے حملے سے ملانے کی کوشش کی۔ حالانکہ اس قسم کے مباحث میں انھوں نے یہ فراموش کر دیا کہ زبان کی بنیاد مذہب نہیں ہوا کرتی اور عربی اور اردو دو مختلف خاندانوں سے تعلق رکھتی ہیں اور بعض الفاظ کے لین دین کے علاوہ نحوی اعتبار سے دونوں زبانوں میں کوئی شے بھی مشترک نہیں ہے۔ برطانوی حکومت کے لئے تاریخ ادب کا یہی تصور سودمند تھا کہ اسے مذہبی گروہوں سے متعلق قرار دیا جائے اور اسے 'مسلمان' حکومتوں کی لادہ ہوئی زبان بتایا جائے اس لئے بعد کی تاریخ ادب میں بھی اس بات پر بہت زور دیا گیا کہ اردو کو مسلمان بہمنی سلطنت اور بعد کو بیجا پور کی عادل شاہی اور گول کندہ کی قطب شاہی حکومتوں نے سرکاری زبان کے طور پر اختیار کیا یہی نہیں اردو ادب کی ترقی اور ترویج میں ایک طرف تو فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو خوب بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا اور دوسری طرف کرنل ہالرائڈ کے زیر اہتمام انجمن پنجاب، لاہور اور سر سید احمد خاں کے زیر اثر پھیلنے والے مغربی عناصر ہی کو اردو ادب کے تاریخ ساز عناصر کا درجہ دیا گیا۔ بلاشبہ ان سب نے اردو ادب کو بنانے اور سنوارنے میں نمایاں خدمات انجام دیں لیکن اردو ادب ان کامرہوں منت ضرور ہے مگر ان پر منحصر نہیں۔

اس ایک مثال ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ تاریخ ادب مختلف ادوار میں مختلف سیاسی مصلحتوں کے مطابق استعمال ہوتی آتی ہے۔ موجودہ صورت حال بھی اس سے خالی نہیں اردو دنیا اس وقت بھی کم از کم ہندستان اور پاکستان کی دو مملکتوں میں بٹی ہوئی ہے گو بنگلہ دیش، غلیبی ممالک یورپ اور شمالی امریکا میں بھی اچھی خاصی بڑی اردو آبادیاں موجود ہیں۔ ان حالات میں مکمل معروضیت تو شاید ممکن نہ ہو اور ان دونوں مملکتوں میں تاریخ ادب کی دو مختلف رخ سے تدوین کسی نہ کسی حد تک قدرتی ہے لیکن ان خطرات کو پیش نظر

بہلا سوال، اردو زبان کی ابتدا کا پسے۔ اردو زبان کی ہے اور کیونکر پیدا ہوئی، نظام ہے اس لسانی مسئلے کو سمجھنے کے لئے تھوڑی بہت واقفیت لسانیات سے ضروری ہے کم سے کم اتنا تو معلوم ہی ہونا چاہئے کہ دنیا میں زبانوں کے آٹھ بڑے خاندان ہیں جو نحوی اور صرفی بنیادوں پر قائم ہیں اور ان کی واضح خصوصیات ہیں یہ بھی علم ہونا چاہئے کہ زبان کی بنیادی چھ بنیادی محض الفاظ سے نہیں ہوتی بلکہ فعل، نحوی اور صرفی ساخت سے ہوتی خواہ کسی زبان میں دوسری زبانوں سے مستعار کتنے ہی الفاظ اور اصطلاحیں کیوں نہ شامل ہو جائیں لیکن جب تک اس کی نحوی اور صرفی ساخت نہ بدلے اس وقت تک وہ زبان نہیں بدلتی۔ اس لحاظ سے اردو اور ہندی رکھڑی بولی ہندی اور صرفی اور نحوی اعتبار سے کم و بیش یکساں ہیں اور دنیا کی لسانی تاریخ میں شاید یہ تنہا مثال ہے جب دو زبانیں اس قدر نحوی اور صرفی یکسانیت کے باوجود مختلف ادبی روایتوں کے ساتھ پروان چڑھتی ہوں، دو مستقل ادبی انفرادیت حاصل کر گئی ہوں۔

یہ زبان جو مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے یاد کی جاتی رہا ہے کبھی اردو، کبھی ہندی، کبھی مغربی ہندی، کبھی کھڑی بولی، کبھی ہندو، کبھی ہندوستانی کہی جاتی رہا ہے آخری سطح وجود میں آئی۔ زبانیں انسانوں کے میل ملاپ سے بنتی ہیں اور جب آمد و رفت کے ذریعے کم تھے تو زبانیں بھی الگ الگ تھیں یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ہر پچاس میل پر زبان بدل جاتی تھی مگر جب آمد و رفت بڑھی اور کبھی تجارت کبھی سیاست کبھی جنگ و جدل اور کبھی صنعتی ترقی کی رفتار کی وجہ سے لوگ بڑی تعداد میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک سفر کرنے لگے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے لگے تو زبانوں کا میل جول بھی بڑھا اور اس میل جول سے نئی زبانیں بھی وجود میں آئیں۔ اردو بھی ایسی ہی ایک زبان ہے۔

اکثر تاریخ ادب کی کتابیں اردو زبان کا آغاز مسلمانوں کے ہندوستان آنے سے کرتے ہیں یہ بات ادھوری ہے مسلمان کا لفظ صرف مذہب کو ظاہر کرتا ہے زبان اور تہذیب کو ظاہر نہیں کرتا مسلمان تو انڈونیشیا میں بھی آباد ہیں مگر ان کی زبان نہ عربی ہے اور نہ فارسی اور اسی طرح ترک بھی مسلمان ہیں اور ایرانی بھی مگر ایک کی زبان ترک ہے تو دوسرے کی فارسی

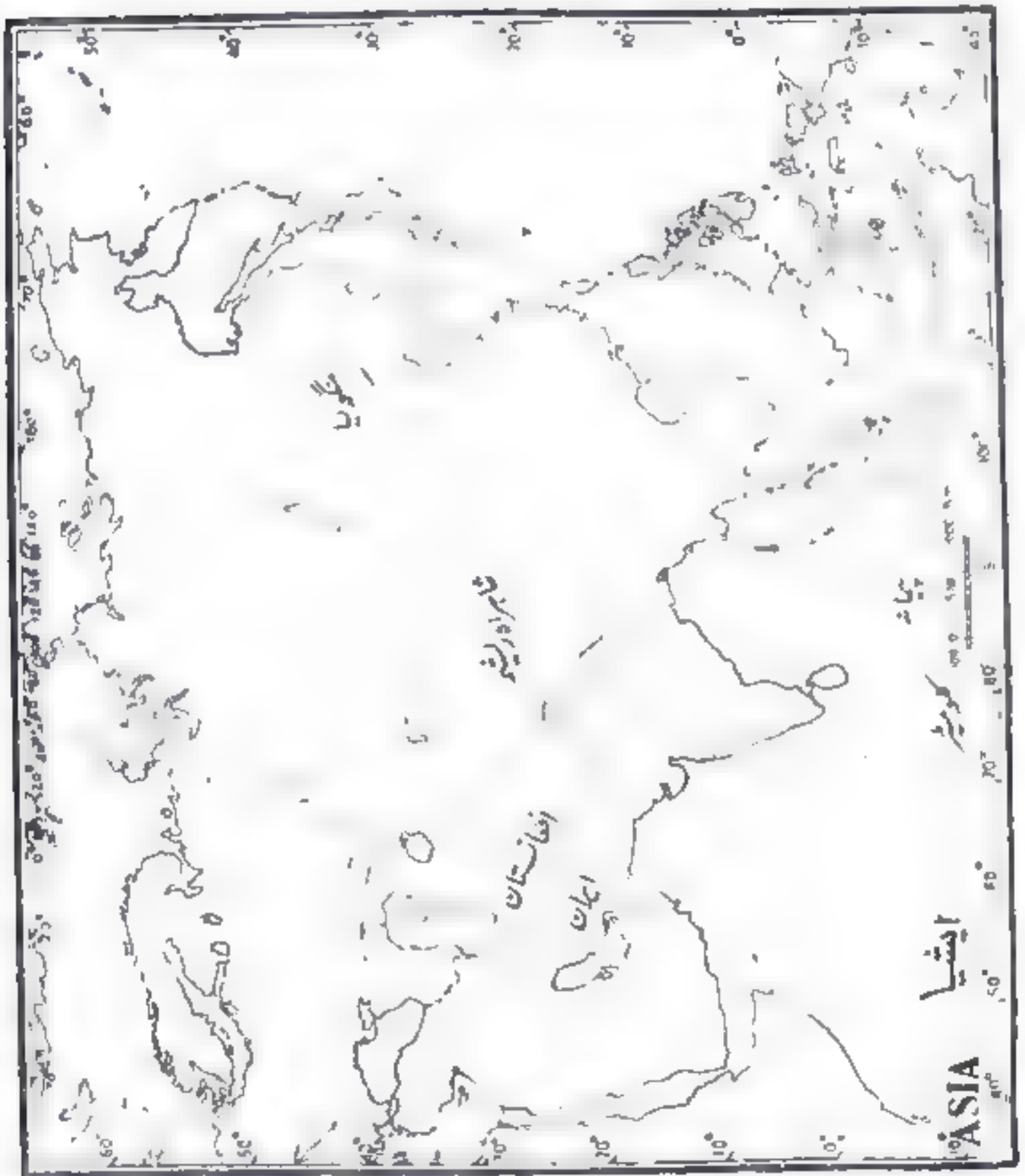
اور دونوں کی تہذیبوں میں بھی فرق ہے یہی صورت خود ہندوستان میں بھی ہے کشمیر اور کیرالا کے مسلمانوں کی تہذیب اور زبان دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

در اصل اس بات کی صراحت ضرور ہے یہ آنے والے لوگ کون تھے ایرانی تھے ترک تھے یا عرب اور ان کی زبان اور تہذیب کیا تھی جس کے اثرات اردو زبان و ادب نے قبول کئے ظاہر ہے کہ عربوں کے ہندوستان آنے سے گولیا لم اور سندھی زبانوں میں نئے الفاظ داخل ہوئے رسم خط بھی متاثر ہوا مگر ان دونوں باتوں کا تعلق اردو زبان و ادب سے نہیں ہے اس کے بعد کے دور میں افغان، ترک، ایرانی اور وسط ایشیائے آنے والے لوگ ہیں جنہیں ہم آسان کے ساتھ ترک، ایرانی کہہ سکتے ہیں یہ درست ہے کہ محمود غزنوی کے حملوں کے بعد ان کی آمد و رفت بہت بڑھ گئی اور ان علاقوں کے رہنے والے ہندوستان کے مختلف حصوں میں آکر آباد ہو گئے مگر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ان مختلف علاقوں سے ہندوستان کے تجارتی تعلقات بہت پرانے تھے اور ان علاقوں کے لوگ ہندوستان میں برابر آتے جاتے رہتے تھے اس کے شواہد مختلف ذرائع سے ملے ہیں۔

وسط ایشیا اور مغربی ایشیا کو اس زمانے میں تجارتی نقطہ نظر سے ایشیا اور یورپ کے درمیان مرکزی حیثیت حاصل تھی ایک علاقے کی منڈیوں سے سامان کی خریداری کر کے تاجروں کے قافلے دوسرے علاقوں میں بچا کرتے تھے اس کی سب سے بڑی گواہی چین سے لے کر روس تک کے علاقے تک جانے والی ریشم کی شاہراہ Silk Route ہے۔ اس تجارتی لین دین کی وجہ سے اس علاقے کی زبانوں کو بھی عالمی اہمیت اور معنویت حاصل تھی اور اس کے اثرات پورے علاقے پر تھے۔ اس لئے جب اردو زبان اور ادب کے ارتقا کی بات کی جاتی ہے تو محض اس کے مذہبی اور تصوفی پہلو ہی پر زور دینا کافی نہیں ہے اصل مسئلہ تجارتی اور اقتصادی تھا اور اسی کو اردو زبان کی ابتدا اور ارتقا میں مرکزی اہمیت ہے۔

چنانچہ اردو زبان کی ابتدا دراصل قومی اور بین الاقوامی ربط اور آہنگ سے ہوئی ایک طرف تو مغربی اور وسط ایشیائے آنے والوں کی زبان اور تہذیب کا اثر پڑا اور دوسری طرف ملک کی چھوٹی چھوٹی منڈیوں سے مل کر جب تاجروں نے تجارت کے نئے مراکز یعنی شہر آباد کئے تو ان چھوٹی چھوٹی منڈیوں والے قصبوں کی زبانیں اور تہذیبیں مل کر ایک قومی وحدت بننے لگیں اور اردو زبان و ادب اسی مرکزیت کا نتیجہ ہے یہی وجہ ہے کہ یہ کسی

یہ علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ پورے ملک پر چھاتی ہوئی ہے اور کم و بیش ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے ان علاقوں میں بھی جہاں کبھی مسلمان حکمرانوں کی حکومت نہیں رہی۔ یہ تمام باتیں اس وقت ذہن نشین ہو سکتی ہیں جب مغربی اور وسطی ایشیا کا نقشہ پیش نظر ہو اور ہندوستان سے ان ممالک کے رشتوں کی نوعیت واضح ہو۔



دوسرا سوال اردو ادب کی تاریخ کو مختلف ادوار میں تقسیم کرنے کا ہے۔ پرانے تذکرہ نویسوں نے ادب کو قدیم، متوسط اور متاخرین کے خانوں میں بانٹ دیا۔ مگر صدی اس تقسیم نے ایک نئی شکل اختیار کر لی۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کا ذکر ہونے لگا اور جب بیسویں صدی میں دکنیات کا ادبی ذخیرہ دریافت ہوا تو اردو ادب کو ایک اور دبستان میں لگایا گیا انگریزوں کی آمد کے بعد اور خاص طور پر مغربی اثرات عام ہونے کے بعد تاریخ ادب کا ایک اور باب لکھا جانے لگا۔ عہد جدید۔ لیکن ان ادوار کی تقسیم کی وضاحت اور اس تقسیم کا جواز اور اس جواز کی وضاحت ضروری ہے۔

عام طور پر اس تقسیم کے سطحی اور سرسری اسباب بیان کئے جاتے ہیں خاص طور پر لکھنؤ اور دہلی کو خارجیت اور داخلیت یا نسائیت اور مردانگی یا عشقیہ اور صوفیانہ شاعری کی اصطلاحوں میں بیان کیا جاتا ہے اول تو اس قسم کے سرسری بیانات درست نہیں ہیں دوسرے اس قسم کے بیانات سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ادبی ورغین نے اپنی توجہ انہی دونوں مراکز کی طرف مبذول کر رکھی ہے یہ نقطہ نظر محدود ہے دلی اور لکھنؤ تک اور انہی دونوں مرکزدں کو زبان اور ادب کی کسوٹی سمجھ لیا گیا ہے اس سے ایک خاص قسم کا لسانی اور علاقائی تعصب اور تفاخر پیدا ہوتا ہے اس لئے زبان اور ادب کے ارتقا کی کہانی میں علاقوں پر زور دینے کے بجائے ان علاقوں کی تہذیبی اور اقتصادی صورت حال سے پیدا ہونے والے اسباب پر زور دیا جانا چاہئے۔

خیالات اور جذبات اتفاقی نہیں ہوتے ان کے رشتے ہر دور میں رونما ہونے والی اقتصادی سیاسی سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں سے جڑے ہوتے ہیں اور تاریخ ادب میں جو تبدیلیاں آتی ہیں ان کے محرکات کو سمجھنے سمجھانے کی ضرورت ہے اردو زبان اور ادب کا دائرہ وسیع ہوا تو معیاری اردو یا معیاری ادب محض دلی یا لکھنؤ ہی کا نہیں رہا نظیر اکبر آباد کا اگرہ داغ امیر اور جلال کا رام پورہ راسخ ارشاد کا عظیم آباد، ولی امیر داغ کا حیدر آباد اور انجمن پنجاب کا لاہور۔ ان سب مقامات کو بھی ٹکسال کی حیثیت حاصل ہو گئی اور اردو صحیح معنوں میں ہندوستان گیر زبان ہو گئی اردو زبان و ادب کی تاریخ پڑھاتے وقت بار بار زبان و ادب کے اس ہمہ گیر پہلو پر زور دینے کی ضرورت ہے۔

اس ہمہ گیریت کا ایک سبب اردو زبان کی محرک مرکزیت تھی جس کا ذکر کیا جا چکا

ہے اس مذہبیت کی ضرورت اکبر کے دور میں اور بڑھ گئی جب سلطنت کی حدود وسیع ہوئیں اور تجارتی ضرورتوں کی وجہ سے مختلف علاقوں کے درمیان ربط اور ہم آہنگی پیدا ہونے لگی لازم تھا کہ ایسی اقدار اپنائی جائیں تو مختلف علاقوں مختلف مذہبوں اور مختلف نظریات والوں کے لئے قابل قبول ہوں۔ اس قسم کا نظریہ بھگتی اور تصوف تھا جو ایک خاص مذہب کی رسوم کی پابندی یا کٹڑی پن کے ساتھ اس کی مختلف رسوم کی ادھی تقلید کے بجائے توفیق الہی اور روحانی صداقت اور سچے دل سے خدا پرستی ہی کو اصل مذہب قرار دیتے تھے یعنی خواہ ظاہری مذاہب مختلف ہوں مگر روحانی صداقت مشترک قدر بن سکتی ہے اور اس سے جیو اور جینے دو کا ایک رویہ ظہور میں آیا جس نے مختلف زبانوں کی شاعری میں بالعموم اور اردو شاعری میں بالخصوص جگہ پائی۔

اس رواداری کی بنیاد تھا عشق یعنی گو ظاہری طور پر کسی شخص یا گروہ کا مذہب خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو اصل اہمیت اس کی باطنی زندگی کی ہے۔ دیکھنا یہ ہو گا کہ وہ کس قدر خاص اور محبت کے ساتھ خدا کو چاہتا ہے محبت ہی اصل عبادت اور اصل مذہب ٹھہری اور عشق توفیق الہی سے پیدا ہوتا ہے اور اس کا اصل پتہ یہ ہے ایشا اور قربانی اس طرح طلباء کے ذہن نشین کرانے والی بات یہ ہے کہ یہ الزام جو پہلی نظر میں بڑا وزنی معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری محض عشقیہ شاعری ہے اور حقیقت نہایت فصول نے عام پڑھنے والے کو جو عشق و عاشقی کے مضامین معلوم ہوتے ہیں اصل ۱۰ ویں سیرنگانگت اور رواداری کے مضامین میں ۱۰ ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں جو مختلف مذہبی فرقوں کے باوجود انسانوں کے درمیان محبت اور پیار کا رشتہ پیدا کرتا ہے اس ہی نقطے پر تعجب کی بات نہیں ہے کہ ہندوستان کی جدید زبانوں میں اردو تنہا زبان ہے جس کا ادب مذہبیات سے شروع نہیں ہوتا اور جس میں بھی مذاہب کے ماننے والوں کے لئے بلا لفظ مذہب و ملت لطف اندوزی کی گنجائش ہے۔

جدید ہندی ہی کو لیجئے جس کا پورا قدیم ادب برہما یا اودھی میں ہے مگر تلمیذ اس ہوں یا سورداس یا میرا بائی سبھی کے ادب کی روح مذہبی ہے اور اس مخصوص مذہب کی روایات اور عقائد کو ماننے بغیر ان کے ادبی کارناموں سے لطف اندوز نہیں ہوا جاسکتا اس کے برخلاف اردو ادب شروع ہی سے ایسی روایات اور عقائد پر مبنی ہے جن کا کسی

مذہب سے کوئی تعلق نہیں ہے غزل کی علامتیں، مثنوی کی دنیا ہو یا تعہدے کی فضا اور قصوں کی کتھائیں سبھی سیکولر غیر مذہبی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان سب میں جاگیر داری معاشرے کے نظام اقدار کی کار فرمائی ہے مگر اس کی نوعیت بڑی حد تک غیر مذہبی ہے یہی نہیں بلکہ غزل اور شعری اور شعری ادب میں مذہبی کٹر پن کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ واعظ اور ناصح، زاہد اور محتسب املا اور پٹنت پر پھبتیاں کنا ادبی روایت میں شامل رہا ہے۔

زیادہ سے زیادہ یہی کہا جاسکتا ہے کہ ابتدائی دور میں تصوف کے مضامین منظم ہوئے اور صوفیا کے رسالے اور ان کے ملفوظات ادب کی بنیاد بنے مگر یہ مذہبی نہیں تھے صوفیانہ تھے اور ان میں مذہبی کٹر پن نہیں روحانی کشف و کرامات ہیں۔

اس طرح اردو زبان و ادب اس لسانی اور تہذیبی مرکزیت کا نشان بن جاتی ہے جسے آج کی اصطلاح میں قومی یک جہتی کہتے ہیں یہ محض قومی یک جہتی نہیں انسانی یک جہتی ہے جو انسانوں کو بانٹتی نہیں ملاتی ہے اور جس میں انسانی مساوات کا ایک وسیع تر تصور موجود ہے یہ بھی درست ہے کہ پوری اردو شاعری یا پورا اردو ادب فلسفیانہ یا صوفیانہ نہیں ہے اور ہر جگہ اس میں عشق سے مراد خدا کا عشق بھی نہیں لیا گیا ہے بلکہ جگہ جگہ گوشت پوست سے بنے ہوئے انسانوں کے عشق و محبت کی داستانیں بھی منظم ہوتی ہیں اور ہماری اپنی دنیا کی باتیں کہی گئی ہیں لیکن اس دنیاوی عشق کو بھی محض تفریح جاننا یا کوئی گھٹیا بات سمجھنا درست نہیں۔ فراق گورکھپوری نے اپنی کتاب اردو میں عشقیہ شاعری میں اور اپنے خطوں کے مجموعے "من آنم" میں اس پر بہت تفصیلی بحث کی ہے کہ یہ عشق انسان کو بہتر انسان بنانے اور اس کے جذبات اور احساسات میں پاکیزگی پیدا کرنے کا بڑا وسیلہ رہا ہے۔

تصوف کے بعد یہی دنیا داری یا mundane اور نامذہبی secular لہجہ اردو ادب کی بڑی خصوصیت رہا ہے اور اسی بنا پر اس کا رشتہ اپنے دور کے سماجی اور تہذیبی حالات سے جڑا جب زمانے نے تاریخ کا ورق پلٹا تو مغرب کی صنعتی تہذیب نے اثرات سے خیالات اور تصورات میں جو تبدیلیاں ہوئیں ان کا اثر اردو زبان و ادب نے بھی تیزی سے قبول کیا۔ اصلاح تمدن کی تحریکیں ابھر آئیں اور پورا ادب انہی آوازوں سے گونجنے لگا۔

ان تبدیلیوں کا اور مغربی اثرات سے پیدا ہونے والے اثرات کا تذکرہ کرتے ہوئے مدنی مرکزیت کے اس پس منظر کو سامنے رکھنا چاہئے جس کا ذکر ابھی ابھی ہوا ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر اردو ایک قومی اور بین الاقوامی تہذیبی رابطے کی زبان بن کر ہندوستان گیر پیمانے پر ابھری اور مختلف مقامی بولیوں کی جگہ لینے لگی۔

در اصل غلامی، تعلق اور لودی بادشاہوں سے لے کر مغلوں تک جاگیر داری کا ایک خاص نظام ہندوستان میں عام تھا جسے منصب داری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ہر امیر یا منصب دار کو کچھ جاگیریں انعام میں دی جاتی تھیں اور ان جاگیروں سے لگان وصول کر کے وہ نہ صرف اپنا صرفہ پورا کرتا تھا بلکہ بادشاہ کے لئے ضرورت کے وقت فوجی لشکر کا ایک حصہ بھی فراہم کیا کرتا تھا۔ یہ منصب دار خود کو قیام نہیں کیا کرتے تھے صرف کسانوں سے وصول کئے ہوئے لگان میں سے اپنا حصہ وصول کر کے زندہ رہتے تھے۔

انگریزوں نے ہندوستان پر قبضہ کیا تو شمالی ہند میں اس منصب داری کو ختم کر کے زمینداری نظام رائج کیا یعنی فوجوں کی بھرتی وغیرہ کی ذمہ داری تو امیروں پر نہ رہی مگر لگان وصول کر کے اسے سرکاری خزانے میں جمع کرنے اور اس لگان کا ایک حصہ خود اپنے صرفے میں لانے کی ذمہ داری دے دی گئی اس میں آہی اور تبدیلی ہوتی کہ پہلے ہر امیر کی موت کے بعد جاگیر اور منصب سرکار کو واپس مل جاتا تھا انگریزوں نے زمینداروں کو مستقل حیثیت دیدی اور زمین کا مالک بنا دیا۔

مگر بنگال اور دوسرے علاقوں میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیر اثر جب تجارت اور صنعت کا رواج ہوا تو وہاں ساہوکاری، دلالی اور تجارتی کاروبار بھی شروع ہوئے اور زمینداروں کے ایک حصے نے ان کاموں میں بھی دلچسپی لی عام طور پر یہ وہ لوگ تھے جو مغلوں کے آخر زمانے میں منصب داری سے خوش نہیں تھے اور ان میں زیادہ تر تعداد غیر مسلموں کی تھی اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ منصب داروں کی بڑی تعداد مسلمان تھی اور دوسری یہ کہ مسلمانوں کے لئے سود حرام تھا، اس طرح ساہوکاروں کا ایک طبقہ پیدا ہونے لگا جو بنگال میں انگریزوں کے زیر اثر جلگت سیٹھ بن گیا جبکہ مسلمان منصب دار یا زمیندار کا روباری یا تجارتی یا صنعتی کاموں سے دور رہے۔

انگریزی کاچلن بڑھا تو اس طبقے نے اپنی تہذیب اور اپنی شناخت کو منصب داروں

سے الگ کر کے یا تو دفاتروں میں کام کرنے والے بابوؤں سے جوڑنا چاہا جو اس وقت نئی انگریز حکومت اور تجارت کے ہاتھ پاؤں بنے ہوئے تھے یا پھر ان کسانوں سے جوڑنا چاہا جو ان کے لئے اب رعیت کی نہیں تجارتی مال پیدا کرنے والی منڈی بن گئے تھے۔

اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کے زمانے ہی سے اس کھڑی بولی میں دو روپا ابھرتے دکھائی دیتے ہیں جو اس وقت تک منصب داری اور جاگیر داری نظام کی پیدا کی ہوئی مدنی مرکزیت کی زبان کے طور پر ابھر رہی تھی اور جو قومی اور بین الاقوامی رابطے کا وسیلہ بنی ہوئی تھی، ایک روپ اردو کہلا یا جس پر پرانے جاگیر داری اثرات کا تہذیبی رنگ نمایاں تھا اور ہے۔ دوسرا ہندی کہلا یا جس نے اپنا رشتہ کچھ بنگلہ سے (اردو طور پر) کچھ مراٹھی سے اور کچھ دیہات کی بولیوں سے جوڑ لیا اور اپنا رسم خط بھی انہی اثرات کے مطابق دیوناگری کر لیا یہ بات یاد دلانا ضروری ہے کہ ۱۹ویں صدی ہی سے کلکتہ اور بمبئی یعنی بنگلہ ادب اور مراٹھی ادب کے مرکز صنعتی مرکز بننے لگے تھے اور یہاں انگریزوں کا لایا ہوا صنعتی اور کاروباری نظام کارخانوں سے لے کر دفاتروں تک پھیل گیا تھا اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اردو ہندی جھگڑے کے پیچھے اقتصادی اور تہذیبی مسائل کا رفرما تھے۔

جب پورا ہندوستان انگریزوں کے قبضے میں آ گیا تو یہ اقتصادی اور تہذیبی تبدیلیاں پورے ہندوستان میں پھیل گئیں دھیرے دھیرے پرانی مدنی مرکزیت کی جگہ قومی احساس نے لے لی ایک طرف حب وطن کے چرچے ہوئے تو دوسری طرف ان ہندوستانیوں کو سیاسی اور صنعتی اور اقتصادی حقوق کی بھی فکر ہوئی جو ساہوکاری اور صنعتی ترقی میں دلالی میں یا کسی اور طرح شریک تھے انڈین نیشنل کانگریس بنی پہلے صرف مقامی انتظام میں ہندوستانیوں کی نمائندگی کی بات چلی پھر ہوم رول کا مطالبہ ہوا کہ ہندوستان کا اندرونی انتظام اور بندوبست ہندوستانیوں کے ہاتھ میں ہوا اور جلد ہی اس مطالبے نے مکمل آزادی کے مطالبے کی شکل اختیار کر لی اور اس پوری مدت میں اردو ادب نے قومی مزاج کا ساتھ دیا فرق تھا تو اتنا کہ انگریزوں کی مخالفت اور آزادی کی حمایت میں جاگیر داری اور قدیم نظام کی محبت بھی قائم رہی اور ترقی پسند

تحریک کے علاوہ اور کوئی تحریک بھی اسے توڑ نہیں سکی۔

پاکستان کے مطالبے کی ایک توجیہ اس طرح بھی کی جاسکتی ہے کہ مسلمان امراء چونکہ جاگیردار تھے اور زمینداری ان کا ذریعہ معاش تھی اور آل انڈیا نیشنل کانگریس نے زمینداری کے خاتمے کو اپنے پروگرام میں شامل کر لیا تھا اس لئے ان زمینداروں اور جاگیرداروں کو خطرہ محسوس ہونے لگا تھا انھوں نے غیر مسلم جاگیرداروں اور زمینداروں کی طرح ساہوکارے اور صنعتی کارخانوں میں حصہ نہیں لیا تھا اس لئے مسلم امراء کو اپنا مستقبل خطرے میں نظر آنے لگا اور انھیں زمینداری کے نظام کو کم سے چند علاقوں میں محفوظ رکھنے کے لئے ملک کی تقسیم مناسب سمجھی اور اسے ہندو مسلم شکل دے دی۔ اس توجیہ کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ پاکستان میں آج بھی زمینداری اور جاگیرداری نظام ختم نہیں ہوئے ہیں اور آج بھی صنعتی ترقی کا سلسلہ شروع نہیں ہو سکا ہے۔

تاریخ ادب کی تدریس میں ہمیں ایک طرف اردو ادب کو جنگ آزادی میں شریک اور اس کو حوصلہ دینے والے ہراول دستے کی طرح دیکھنا چاہئے جس نے ہماری بصیرت میں اضافہ کیا اور دوسری طرف آزادی کے بعد اردو ادب جن دو اہم مرکزوں میں بٹ گیا ان پر بھی توجہ کرنی چاہئے۔ ہندوستان 1947 کے بعد پاکستان اور ہندوستان دو ملکوں میں تقسیم ہوا اور دونوں ملکوں میں اردو زبان و ادب کا فروغ ہوا۔ بے شک دونوں ملک سیاسی طور پر الگ الگ ہی ہیں لیکن اردو زبان و ادب کے مطالعے کے سلسلے میں دونوں ایک ہیں اور تاریخ ادب کی تدریس کے وقت پاکستان کے اردو ادب کا مطالعہ بھی ضروری ہے اور اسے ہماری پوری ادبی وراثت کے پس منظر ہی میں دیکھا اور سمجھا جانا چاہئے۔

غرض اردو ادب کی تاریخ کی تدریس آج محض واقعات شاعروں اور ادیبوں کے حالات کی گفتگو نہیں ہو سکتی اسے تاریخ و تہذیب کے رشتوں میں دیکھنا ہوگا اور اس میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کا تجزیہ بدلتے ہوئے حالات کی روشنی میں کرنا ہوگا دراصل تاریخ ادب کے مطالعے کا اہم مقصد ادب کے طالب علم کے تجزیے کی اسی مہلت کو بیدار کرنا ہے تاکہ وہ ادب کے پیچھے کارفرما مختلف عناصر کو پہچان سکے اور اسے یہ

بصیرت حاصل ہو سکے کہ ادب کے مطالعے میں دیگر علوم سے کس حد تک فیض حاصل کیا جاسکتا ہے اور تاریخ ادب پورے سماج کی تاریخ کو سمجھنے اور اسے نئے خیالات اور نئے خوابوں کے ذریعے تبدیل کرنے کے عمل میں کس طرح کار فرما ہوتا ہے۔

کتابیات

1. Walek: Concepts of criticism
2. Sadiq: Oxford History of Urdu Literature
3. Abdul Qadir: Modern Urdu Literature

تاریخ ادب اردو	4	رام بابو سکینہ
تاریخ ادب اردو	5	جمیل جالبی
مختصر تاریخ ادب اردو	6	اعجاز حسین
	7	علی گڑھ تاریخ ادب اردو



PRICE Rs.12.50